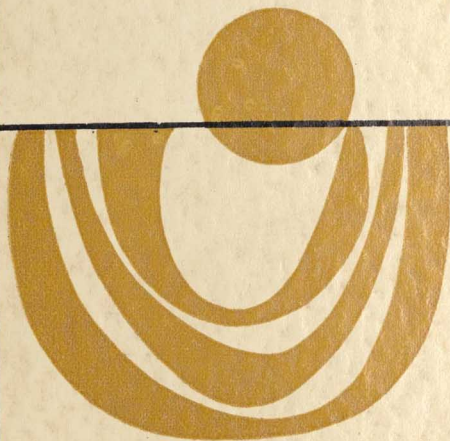


CARLO BO

**Moștenirea
lui Leopardi**



ESEURI

CARLO BO

**Moștenirea
lui
Leopardi**

ESEURI



Coperta colecției: **Mihai Mănescu**

CARLO BO

Da volumi *OTTO STUDI* (1939), *L'EREDITÀ DI LEOPARDI* (1964), *LA RELIGIONE DI SERRA* (1967) editi da Vallecchi Editore, Firenze

(c) Copyright by Vallecchi Editore, Firenze.

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii UNIVERS

CARLO BO

Moștenirea
lui
Leopardi

Cuvînt înainte și traducere
de
Dragoș Vrânceanu

Editura UNIVERS ● București, 1972

Cînd climatul critic crocian încă stăpînea cultura italiană, repercutat în figuri de mîna întîi ca Emilio Cecchi, Lionello Venturi, Alfredo Cargiulo, care prin 1932 își organizează pozițiile dinăuntru cărora încercuiau în continuare opera concretă de artă, spre a-și preda esența ei, fapt ce ajunsese la o sisifică înlănțuire de subtilități abstracte ce trebuiau luate mereu de la început, ferită ca de foc de concretismul psihologic și uman așa de disprețuit, se ivea, folosind un limbaj obscur, dar viu și cald, tînărul critic Carlo Bo, care debuta în revista *Il Frontespizio* din Florența, condusă de Giovanni Papini și de un grup de scriitori apropiați lui. Fapt neobișnuit în carierele critice, Carlo Bo își anticipa activitatea din capul locului printr-o luare de poziție care l-a semnalat imediat mediului literar al vremii, în eseu: *Literatura ca viață*, apărut tocmai în revista *Il Frontespizio*. El păstra de la Papini spiritul rebeliunii spirituale și un simț european al universalității artei, chemată să pună în mișcare forțele morale ale faptului artistic și chemările lui elevate, nu în sine, ci în raport cu nevoile culturii și ale societății. Criticul proceda prin intuiții de sinteză și meditație, care îi păstrau contactul proaspăt cu centrul vital și elementar al operei de artă. În timp ce crocianismul urmărise definirea și consolidarea, pînă la o rigiditate dacă nu inertă, în orice caz suprapusă și abstractă, a instituționalității autonome a artei, Carlo Bo se situa, dimpotrivă, înăuntru dinamismului ei irațional și rațional, recurgînd prin reacție la un tip de aderență nouă la fap-

tul artistic, de natură imediată, dar păstrându-și obiectivele etice și estetice superioare, consacrate de aspirațiile dramatice ale omului modern. Astfel, critica lui Carlo Bo s-a constituit pe de o parte într-o atitudine deschisă și într-un limbaj închis (*Jurnal închis și deschis* trebuia să se intituleze una din lucrările sale de tinerețe), apte să corespundă pluralismului frământărilor europene ale artei timpului său (ocolind și opreliștile regimului cultural fascist) și îndeosebi fermentilor ei radicali specifici, dar rămânând în esență supusă unor finalități grandioase și pereche.

Critica lui Carlo Bo e socotită a fi deschis cele mai largi porți literaturii italiene către spiritul european, atât în debaterile ei dintre cele două războaie, cât și ulterior. Pe această poziție ea se află și astăzi. În primul rînd, ea a formulat justificările psihologice și umane, dar și formale și tehnice, ale aceluși întreg curent poetic care reprezintă aportul cel mai original al literaturii italiene în contextul contemporan universal, captînd numele de ermetism, fără a-l merita în ce privește accepția lui restrictivă și specioasă. Întrucît Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, ca și familia aleasă a ermeticilor florentini, departe de a fi simple derivații ale mallarmeanismului trecut prin Paul Valéry s-au dezvoltat pe de o parte printr-o asimilare de spirit și limbaj a tradiției seculare a poeziei italiene, de la Petrarca la Leopardi, și pe de alta au îndeplinit un progresiv proces de extindere și dialog cu cele mai fierbinți preocupări umane ale contemporaneității, înglobînd și depășind existențialismul cu Montale, revărsîndu-se în istorie și în viață socială odată cu mutația militantă a versului lui Quasimodo — pe care Bo însuși a susținut-o și a impus-o cel dintîi — pînă la amploarea lamento-ului ungarettian, consolată de puritate, și la etica limpede a lui Mario Luzi. Trecînd, prin extindere retrospectivă peste această poziție determinată și particulară de istorie literară, critica poetică a lui Carlo Bo este unanim așezată, ca baze și

procedeu, la temelia interpretativă a întregii lirici italiene a secolului al XX-lea, a poeziei novecentiste sau a „noii lirici“, pe care Benedetto Croce practic a ignorat-o permanent, deși estetica sa este socotită ca un epifenomen teoretic al modernismului poetic italian. La rindul ei, a contribuit prin reflux istoric să-l împingă în impasurile fragmentarismului și ale formalismului autonomist. Croce, refractar în fapt și negînd în gust lirica și proza modernă, crea climatul ambiguu de alexandrinism speculativ, în care critica literară italiană urma să se zbată fără ieșire în raport cu literatura contemporană și pe care, în fond, intervenția spontană, îndrăzneată și amplă, în desfășurarea ei pe ultimii patruzeci de ani, a lui Carlo Bo, trebuia să-l spulbere în mod definitiv, elaborînd „doctrina“ noului curs al mișcării literare și diriguindu-l în continuare, ca un adevărat nou Maiorescu italian. Aceasta mi se pare a fi semnificația istorică cea mai bine definită de toți, a autorului paginilor ce urmează, care îl face interesant și semnificativ nu numai spre a judeca o literatură bogată, cea italiană, ci și ca unul din cei mai de seamă reprezentanți europeni ai activității critice. De altminteri, numeroase lucrări ale lui Carlo Bo sînt închinare direct examenului mișcărilor literare europene și îndeosebi mișcărilor de avangardă, cum este aceea a suprealismului, sorginte de fortificare, fără îndoială, a acelei „revolte a spiritului“, de care opera sa apare cîștigată încă de la începuturile ei.

Căci în dezvoltarea meditației și militantismului critic și spiritual a lui Carlo Bo, fie de pe podiumul universitar (este profesor de literatură franceză la Universitatea din Urbino), fie în reviste și în volumele publicate, se poate nota o permanentă insatisfacție morală și intelectuală în raport cu evoluția literaturii moderne în general și a fenomenelor ei de pulverizare și denaturare. „Bo — spune o cercetătoare a operei criticului, Luigia Premoli, în volumul pe care i-l dedică (editura Rebellato, Venezia, 1969) — sesizează la rădăcina acestei mișcări literare (suprealismul) conștiința gravă a lipsei unei corespondențe intime între

literatură și publicul căreia ea îi este oferită; identifică, printre motivele care au provocat această lipsă, pe acela al *absenței unei voci* care să exprime în opere exigențele noi ale spiritului; constată, cu fermitate disperată, sterilitatea, golul, izolarea în care expresia artistică (care nu mai răspunde acelor exigențe) lasă spiritele cele mai elaborate și atente; vede distanța acestora de acelea și urgența pe care o au cei bogați în resurse de a se proiecta în expresiuni valide; studiază tentativele acestei proiectări." Carlo Bo se pătrunde, cu alte cuvinte, tocmai de acele urgente nevoi ale literaturii moderne, simțite și de suprarealism dar ne-soluționate de el, care colorează puternic o orientare de bază a atitudinii sale critice. Din acest punct de vedere, spiritul de insatisfacție spirituală care pune în mișcare exigența criticului, cu fiecare operă examinată în parte, constituie un resort vital și totodată profetic, în așteptarea inepuizabilă a sosirii unui Mesia al regenerării artei, care să înlăture din ea „absența figurii umane". În această privință, paginile lui sînt acelea ale unui critic prin excelență combativ pe un plan moral.

Trebuie reținut totodată, în opera sa văzută în totalitatea ei, extinderea lui Bo la critica de moravuri și mentalități, la structura și statura civilizației lăuntrice a omului contemporan, după cum se poate vedea în eseurile din culegerea de față intitulată *O cultură fără nume, Literatura viitorului, Societate și literatură, Responsabilitatea scriitorului* și altele. Personalitatea publică a criticului, sprijinită pe constanta unui catolicism de stînga, deschis și lipsit de prejudecăți, care îl face să fie prezent în toate acțiunile de protest și condamnare a tendințelor retrograde (este cel care a patronat reprezentarea piesei *Vicarul* de Hochhut în Italia, dezvăluind răspunderea Vaticanului în tolerarea lagărelor de concentrare naziste), tutelează, prin însăși dimensiunile ei, cele mai sincere și ardente căutări umane ale spiritului italian contemporan.

Născut în 1911 la Sestri Levante, lângă Genova, Carlo Bo și-a făcut studiile superioare la Universitatea din Flo-

rența, devenind apoi, la un interval de numai un deceniu, rector al Universității din Urbino, funcție pe care o îndeplinește de peste treizeci de ani. Lucrările sale critice de literatură italiană, franceză și spaniolă, publicate pînă în prezent sînt în curs de reapariție în serie completă (*Opere di Carlo Bo*, Vallecchi editore, Firenze). Au fost date la iveală pînă acum primele două volume *L'eredità di Leopardi* (503 pagini, 1964) și *La religione di Serra* (556 pagini, 1967).

Estrada istorică pe care s-a elevat pantomima profetică a gîndirii lui Carlo Bo, identificată cu însuși climatul ideal al unei cetăți în evoluția din secolul al XX-lea a culturii europene și italiene, a fost orașul Florența, căruia îi dedică strălucitorul său eseu din paginile de la sfîrșit ale acestui volum. La Florența, timp de patru ani (1928—1932) am pornit împreună, într-o aliniere de zi cu zi, pașii noștri de tinerețe, ca studenți și prieteni, către „splendoare de neajuns a vieții“.

DRAGOȘ VRÂNCEANU

RESPONSABILITATEA SCRITORULUI

De la faimoasele afirmații gidiene despre raporturile de independență absolută care ar trebui să existe între artă și morală, la nu mai puțin faimoasele considerații expuse de Sartre în cursul unui interviu de acum câteva luni, a trecut o bună bucată de vreme care cuprinde diverse momente ale speculației artistice și ne îngăduie să încheiem un bilanț de decepții, de chemări la ordine și, încă o dată, de renunțări.

Problema este prin ea însăși eternă și insolubilă și poate fi enunțată printr-o întrebare, pe care o găsim la începutul unei cărțuli a lui Maritain despre responsabilitatea artistului. Iat-o : „Are importanță ceea ce scriem ?” Dar o atare întrebare este implicită în oricare operă literară, când această operă răspunde unor necesități interioare și aspirații către perfecțiune. Există, firește, diverse moduri de a răspunde, și istoria acestui ultim secol ne pune la îndemână o listă cât se poate de bogată de exemple și de soluții contradictorii. Simbolisții au fost cei dinții care au susținut că importanța scrisului trebuie să fie absolută, dar în cadrul închis al operei de artă, astfel încît să constituie o lume închisă în sine, fără posibilitatea de intervenții sau reducții, modificări dinafară. Împotriva acestei interpretări exclusive a operei literare s-au

ridicat, sau cel puțin s-au aflat angajați, scriitorii naturaliști, pentru care scrisul însemna într-adevăr forma cea mai deplină de intervenție, în colaborare cu toate celelalte opere de salvare umană și socială. În felul acesta literatura încerca să înfrângă o stare de asediu voluntară, o condiție de exil uman, și își închipuia că poate deveni, pe căi cu totul opuse celor urmate și dorite de marii simbolişti, dacă nu chiar o evanghelie modernă care s-o înlocuiască pe cea veche, o călăuză sau cel puțin un fel direct de a contribui la călăuzirea oamenilor. Cunoscuta afirmație a lui Gide, potrivit căreia morala trebuie să fie *une dependence de l'Esthétique*, se înserează în acest moment precis al disputei care, cu anii, a cunoscut multe transformări și continue adaptări, dar care a rămas la temelia problemelor vitale. Dar dacă citim fraza lui Gide în adevăratul ei sens, vom vedea că scriitorul nu înțelegea cîtusi de puțin să elimine morala sau să elibereze complet arta de funcția ei globală. El căuta, de fapt, să respingă întreaga parte speculativă, toate înterele care puteau compromite libertatea cercetării și a expresiei. Cu alte cuvinte, el făcea din aceasta o problemă de mijloace și de timp, dar lăsa intactă zona soluțiilor finale și întregi. E drept că toată opera lui de scriitor pare să contravină acelei prime afirmări de distanțare: nu există carte a lui Gide care să nu tindă către o morală precisă, spre o morală nouă, datorită căreia scopul artistului nu este numai acela de a impresiona pe cititor, ci și de a-l face să gîndească, de a-i înfățișa situații care, văzute dinafară și superficial, să nu fie conforme cu ceea ce el, lectorul, socotește că este adevărul. Dacă în realitate — așa cum credem — toate eforturile lui Gide au fost făcute spre a restitui omului o mai mare libertate și demnitate care să nu fie numai rodul repetiției sau al unei mo-

rale comode, trebuie să credem că el a înțeles să dea importanță lucrurilor pe care le spunea și că, mai ales, urmărea să obțină rezultate, chiar numai pe acela al dialogului sau al criticii active. Firește, aceste intenții de importanță secundară nu intervin niciodată direct în cursul operei. Gide, dacă voia să-i învețe ceva pe ceilalți, căuta mai înainte de toate să-i învețe indirect, punând accentul pe primejdiile și insidiile lecțiilor directe, fără paravan, fără pauză. Problematika sa trebuia să aibă o funcție stimulatorie și în vederea acestui lucru se mărginea să aducă soluții inedite sau anticonformiste, să trezească îndoieli, în sfârșit să aibă urmări la distanță. Este exact contrariul a ce voiseră să facă naturalistii, începînd cu Zola, care nu a șovăit o clipă să se oprească asupra oportunității de a uni adevărul literar cu celelalte adevăruri, deplasînd toate accentele pe demonstrație. Scriitorii aceștia puneau concluziile în același loc și în același moment cu premisele: o dată stabilit cadrul evenimentelor și o dată precizate numele și, mai bine zis, fizionomiile personajelor, morală reieșea de la sine și era totdeauna o morală prevăzută pînă la ultimul amănunt. Gide, prin urmare, se ridica împotriva acestor scriitori care căutau să-și exploateze, în bine sau în rău, lucrările. După cum se vede, e vorba de două concepții despre literatură la care vor adera în cele din urmă toți scriitorii epocii, chiar dacă de cele mai multe ori *la querelle* va fi fost micșorată și redusă la o chestiune de măsuri și de nuanțe. În loc să se precizeze cadrul în care un artist își poate mai bine fixa această preocupare morală, s-a preferat să se uite momentul adevărat al deplinei creații pentru a discuta mijloacele și tonurile restituirii, ceea ce însemna reluarea unei probleme pe care societatea o pusese artei, suportîndu-i astfel toate contraloviturile și

toate consecințele. În loc să se vadă — oa să dăm un exemplu — în ce fel trebuia să fie înțeleasă libertatea responsabilă a scriitorului, s-a preferat să se treacă la revendicări teritoriale, spre a lărgi domeniul experiențelor îndrăznețe, uitînd ceea ce pentru noi rămîne cheia de boltă a întregului edificiu. Responsabilitatea artistului a fost astfel serios prejudiciată de intervențiile unor spectatori necalificați. Aceștia aveau numai interese practice și anume pe acelea de a apăra pozițiile cîștigate de morală comună astfel încît să nu fie turburate ideea de ordine și cea relativă la liniște, idei care decurgeau din această morală. Faimoasele procese împotriva operelor *Madame Bovary* și *Les fleurs du mal* sînt două exemple răsunătoare de denaturare a problemei. O dată puși sub acuzare, scriitorii au fost împinși să-și susțină punctul lor de vedere nu dinlăuntrul operei lor de creație, ci punînd accente tot mai puternice pe terenurile pe care ei le considerau încărcate cu explozivul anti-conformist. Dar este limpede că în felul acesta ei sfîrșeau prin a da dreptate acuzatorilor, haitei de avocați care aveau tot interesul să împingă literatura și arta în cadrul preocupărilor lor morale și sociale sau, de cele mai multe ori, politice. O astfel de preocupare a devenit cu timpul anormală nu numai în jocul intereselor calculate ale apărătorilor civilizației burgheze, dar, din păcate, și în acela al celor care susțineau libertatea absolută. Cu rezultatul prevăzut că la propunerile de îndrăzneală și de interpretare anarhică a realității vor răspunde numai decît intervențiile tot mai violente ale societății, pînă la a restaura în toate literaturile diverse feluri de cenzură. Cu toții sîntem, mai mult sau mai puțin, victimele acestei condiții care a dăunat în mod grav — după părerea noastră — și a redus munca de cercetare autentică, promova-

rea sensului de responsabilitate în artist. Problema a suferit apoi, cu anii, infinite corectări, astfel încît cînd s-a ajuns să se vorbească de o literatură pură, ca de exemplu după primul război mondial cînd s-a petrecut o recrudescență a temelor care interesaseră generațiile literare de la sfîrșitul și începutul secolului. Firește vor fi existat felurite nuanțe, dar fondul problemei n-a fost cîtuși de puțin atîns. De pildă, primul război mondial a reactualizat, în felul său, procesul de înflăcărare politico-socială, care își avusese momentul său de mare tensiune în afacerea Dreyfuss. Era vorba de a se stabili raporturile care trebuiau să existe între societate și literatură, între interesele artistice și interesele politice. Evident, un fapt așa de important ca războiul reprezenta un moment de suspensiune, un fel de „stai” adresat experiențelor celor mai violente de ruptură și de silă față de tradiție, dar nu este o întîmplare că dadaismul și alte curente au coincis cu războiul și că în felul acesta s-a arătat, în toată cruzimea ei, condiția de încorsetare a scriitorului în societatea timpului său. Astăzi sîntem în măsură să vedem mai bine că cele două atitudini posibile — aceea de respect și de susținere a civilizației, pentru care se ducea lupta, și aceea de revoltă și de rupere de lumea care pretindea supunere și respectul obiceiurilor — reflectau în fond ceva mai mult decît cele două curente artistice, dar totodată o neliniște și o indispoziție vădită chiar prea limpede celor mai avizate spirite, și în cazul cînd acestea rămîneau legate în fond de cele mai mari prejudecăți. Literatura ordinii se străduia zadarnic să găsească motive și teze în favoarea societății așa cum era constituită. Timpul mersese mai departe și lucrul acesta ne explică de ce o mare parte a literaturii care cunoscuse epoca de maxi-

mă înflorire în 1914, la izbucnirea războiului suna dogit, ca o muzică depărtată de noi, căreia nu merita să încerci a-i determina nici problemele, nici anxietățile. Partea curioasă este că, în confuzia generală de atunci, tocmai literatura părea și se pretindea responsabilă și conștientă. În realitate ea nu mai era conștientă de momentul pe care-l trăia, nici de ce era de făcut, ci își amintea doar de ceea ce se făcuse. Ea era, deci, numai o urmărire a trecutului mort. Și de partea cealaltă? Aici termenul de „responsabil“ trebuia să capete un sens cu totul diferit. Noua literatură era responsabilă în momentul în care înregistra în modelele tradiționale golul și abisul dintre intențiile rigide și formale și germenii de neliniște care trebuiau să fie dezvăluiți. Bineînțeles, nu toate expresiile noi răspundeau acestei categorii de absolut. Și în acest caz timpul ar fi trebuit să funcționeze ca vericator, adică ar fi trebuit să se aștepte clarificarea lăuntrică indispensabilă a diferitelor probleme. Prea multă istorie a avangărzilor și a revoluțiilor sau numai a rebeliunilor din primii douăzeci de ani ai secolului nostru trece sub denumirea mai potrivită de istorie a incertitudinilor și a echivocurilor, astfel că se putea prea bine întâmpla ca reprezentanți ai celor două fracțiuni diferite să fi fost în realitate legați de aceeași concepție literară și să fi urmărit aceleași obiective. Numai după potolirea pasiunilor ei ar fi putut deveni conștienți de propriul lor adevăr, firește, faptul acesta ar fi dus la alte corectări, la alte schimbări de direcție. Nu ne-am putea explica altfel involuția unor tineri rebeli, întoarcerea la ordine a celor care predicaseră o iconoclastie absolută, epoci demne de Atila. În vara trecută, a murit un scriitor italian care răspunde în mod exemplar acestor frământări ale noastre. Este vorba

de Ardengo Soffici. Soffici a murit la optzeci și cinci de ani și viața sa a rămas în ultimă instanță perfect identificabilă cu două momente contradictorii în aparență, dar geometric logice și consecutive între ele. Soffici a ajuns în pragul războiului din 1915 cu o mască ce-i stabilise un anumit clasament în teatrul revoluției literare, dar iată că la sfârșitul acestui război, care dintr-un anumit punct de vedere ar fi trebuit să accelereze procesul de disoluție a civilizației burgheze, îl aflăm în tranșeea opusă, printre reprezentanții lumii pe care cu câțiva ani mai înainte o detestase. Cum să explicăm acest fenomen? Îl explicăm prin sentimentul de responsabilitate pe care, după părerea noastră, Soffici — în ciuda tuturor și, mai ales, cu tot registrul rezultatelor sale artistice — l-a descoperit, în forma sa firească, în a doua perioadă a existenței sale. El se căutase mai înainte în mod confuz, îmbrățișase teme care i se păruseră adevărate, dar pe care în urmă le-a judecat mai onest, drept roade ale momentului, drept roade condiționate, active numai ca fermenți. Prima perioadă i-a servit ca o pregătire pentru aceea care avea să fie crezul său statornic. Cu alte cuvinte, primul Soffici se construise pe sine însuși cu cuvintele și sugestiile altora. Războiul l-a convins să-și reia figura sa primă și naturală, care se potrivea așa de bine cu istoria și geografia lumii sale provinciale. Din ceea ce așa de generos constituise conținutul cronicelor sale cotidiene, n-a mai rămas nimic. Scriitorul însuși își găsisse o nouă consistență, care de foarte departe și indirect lăsa să se întrevadă ceva din libertatea instinctivă de pe când scria *Arlecchino* și *Giostra dei sensi*. Ca și în alte cazuri, trădarea sau schimbarea de direcție n-au venit după, ci mai înainte, și nu în zadar Soffici din perioada

maturității — scriitor și teoretician al artei — se identifica perfect cu acel fel de literatură toscană care se putea scrie în secolul al XIX-lea. De aceea, mai degrabă decît de revoluții și contrarevoluții ni s-ar părea mai just să vorbim de incertitudini și de confuzii, și dacă voim să mai rămînem o clipă cu Soffici ne dăm seama că afirmațiile lui evident contradictorii — cele dinainte de 1914 și celelalte de după 1918 — sînt rodul aceluiasi talent. S-a schimbat numai lista numelor și gradul lico-rilor folosite, dar fie înainte, fie după, sentimentul de responsabilitate se dovedește a fi superficial, nominal. Lucrul acesta nu înseamnă nici măcar că el ar fi fost lipsit de sinceritate, ci că nu se preocupase totuși niciodată să-și lege inspirația de un fond cunoscut cît mai deplin și bine sondat, fapt care a făcut ca adevărul să fie pentru el totdeauna acela al momentului, iar cercetarea să rămîină înțeleasă numai ca joc al reacțiilor imediate, mai întîi polemice și apoi dure. O istorie asemănătoare cu cea a lui Soffici au avut nenumărați alți scriitori din secolul nostru, mai ales dacă trecem să examinăm al doilea moment al problemei, care este responsabilitatea de împrumut. Cînd se va scrie o istorie completă și neviciată de calculele spiritului nostru, se va vedea că, într-o mare măsură, noi ne-am dat la vînzare munca noastră de bază. Aici cuvîntul „responsabilitate“ nu se mai potrivește exact cu intențiile noastre și ar trebui să-l echilibrăm cu cel de angajare. Deosebiriile substanțiale nu sînt însă nici multe, nici de mare importanță. Am văzut că scriitorul, în cursul unei lungi perioade, n-a mai voit să audă vorbindu-se de „responsabilitate“. Cazul unui Tolstoi a fost în general apreciat și judecat ca un caz aparte. El a fost explicat în cadrul unei psihologii alterate de însăși forța naturii sale.

O carte ca *Sonata Kreutzer* ne face să înțelegem că Tolstoi și-a dat seama de substanța problemei, dar că a preferat, sau a fost împins de alte considerații, să deplaseze termenii invenției în tranșeea unei restituiri : într-un fel o problemă de măsură și de proporții. Rămîne însă în picioare faptul că s-a pus accentul pe una din transformările artistice cele mai importante petrecute în secolul trecut, atunci cînd artistul a trecut de la rolul de interpret plenar și responsabil, la unul de acompaniament și persuasiune. Toată polemica decadentismului, dacă ne uităm bine, se oglindește în acești termeni opuși. În atare împrejurare, scriitorul se află într-o situație mai întîi de perplexitate și apoi de dezgust față de societate sau de lumea dinafară. Nu-l mai interesează să repete, să copieze realitatea, așa cum fusese regula în lumea artei clasice, și de cîtăva vreme nu-l mai atrăgea tentativa de a născoci în mod activ, nu mai credea în posibilitatea de a întreține un dialog viu cu lumea din jurul lui. Sainte-Beuve și-a dat foarte bine seama de primejdiile unei concepții artistice bazată pe separație, pe deosebiri și pe distanțare. El a văzut că o literatură împinsă numai spre cercetarea ineditului și a particularului, a excepționalului, va sfîrși prin a lipsi pe scriitor de acel fond de control care este indispensabil pentru salvarea întregii noastre personalități. Detașarea, ruperea de societate a dus la o dublă conduită, care, dacă pe de o parte îl autoriza pe scriitor să-și urmeze pe cont propriu un dialog absolut cu sine însuși, pe de altă parte — în momentele de reacțiune — îl făcea să renunțe complet la natura sa interpretativă și să devină un instrument bun de încredințat altora sau ideilor altora. Suprarealismul — în primii ani ai istoriei sale

— reprezenta foarte bine această dublă încurcătură. Pornit să lărgască la infinit hotarele investigațiilor artistice, pînă la a contopi într-o singură suflare literatura și viața, după primele încercări negative a crezut că este indispensabil să corecteze lumea realității. Scriitorul s-a trezit astfel într-o situație foarte ciudată: pe de o parte vedea cu maximă luciditate care erau limitele marei sale responsabilități, pe de altă parte era silit să-și denunțe neputința și, prin urmare, să treacă sarcina responsabilităților în spinarea altcuiva, în cazul de față în aceea a scriitorilor care suferiseră amprenta mitului angajării pe seama structurilor societății. A fost un lung gol pe care, rînd pe rînd, scriitorii își făceau iluzia că îl închid sau că îl blochează, în timp ce, în realitate, îl prelungeau, folosindu-se de doctorii dinafară, lăsînd să zacă într-un colț pe acela care era unicul arbitru al soluțiilor ultime: sufletul scriitorului. Dacă băgăm bine de seamă, istoria este bogată în exemple și în transformări numai nominale: simbolismul se va identifica, în postulațiile lui cele mai elevate, cu ermetismul, naturalismul va deveni realism socialist, decadentismul va declanșa pe alt plan și cu alte fenomene, lirismul pur, și în sfîrșit ceea ce la noi, în Italia, s-a numit conținutism (teoria literară care ține seamă în primul rînd de conținutul operei de artă) va genera, după al doilea război mondial, neorealismul. Desigur, opoziția cea mai de seamă, substanțială, are loc între cele două feluri principale de investigație: acela al cunoașterii intelectuale pure și acela al respectului sacru, superstițios, față de realitate.

Pentru cei dintîi literatura trebuia să aibă urmări insensibile pe planul realității, găsindu-și li-

niștea aproape exclusiv în satisfacție, în contemplarea frumuseții, în cel mai bun caz într-o formă evocativă a purității. Pentru cei din urmă, consecințele artistice erau secundare, pentru că scopul principal era acela de a aprinde fantezia, sensibilitatea, sediul celor mai naturale emoții. Responsabilitatea a fost, deci, separată, desprinsă de fondul său natural și exilată în cadrul activităților particulare. Responsabilitatea nu mai putea conta pe ideea de unitate. Puri și impuri erau în cele din urmă de acord oa fiecare să-și vadă de lucrul lui. În mic, lucrul acesta însemna să lași pe seama altora strângerea datelor problemei și în mare însemna abandonarea principalelor îndatoriri ale scriitorului. Dacă citim paginile teoretice vedem că ele privesc numai interpretarea parțială a problemei, care la sfârșit își află forma anchilozată în această afirmație exasperată, nesincară: scriitorul trebuie să se intereseze numai de literatură, scriitorul trebuie să treacă de la literatură la probleme cu caracter general. Paginile teoretice nu se interesează de ceea ce este scriitorul, de ceea ce simte el, de ceea ce crede scriitorul că trebuie să spună, ci, dimpotrivă, se preocupă de scriitor ca mijloc, ca intermediar, fie al unei plăceri solitare, fie al unui serviciu comun, dacă nu public. Astfel când trecem să examinăm ceva mai îndeaproape reacțiile celorlalți, ale acelor care trebuie să primească, ne dăm seama că ele sînt legate — mai mult sau mai puțin — de această lege simplistă. Se înțelege că intervenția politicii a avut astfel șanse de câștig, ba chiar, din multe puncte de vedere, mîna liberă să aleagă una din cele două interpretări, ducînd pînă la ultimele consecințe ofertele sale. Nu numai atît. Și aici au fost cazuri de conversiune aparentă care

ne fac să ne gîndim la pășaniile rebelilor noștri florentini. Mă gîndesc la Aragon, mă gîndesc la Eluard, cel de după 1940. Scriitorii aceștia au descoperit dintr-o dată problema responsabilității, dar cu o ușurință de necrezut și-au închipuit că pot s-o și rezolve, folosind argumente de moment, de moment al realității, renunțînd la nevoie la o parte din instrumentele lor. Astfel, dacă mai înainte vorbeau de vidul lor, au căutat apoi să umple această absență cu cuvinte și argumente împrumutate de la alții. Artă modernă a arătat aici, în toată mizeria ei interioară, o gravă situație de absență de fond și de substanță. Ce poate interveni în realitate, ca scriitorul să-și schimbe atitudinea morală? Nu vorbesc de o evoluție, legitimă și necesară, ci de o schimbare fără o motivație substanțială, survenită ca urmare a unei schimbări a situației normale, sub impulsul unui eveniment de natură diferită.

Au existat din această cauză artiști excelenți care deodată au început să se bilbie și din nou să vorbească prefăcîndu-și vocea, în iluzia că vor putea da o dovadă de umilință unei familii anonime de cititori. Partea curioasă este că pînă și un scriitor atît de riguros ca Sartre a fost victima acestei iluzii, punînd pe același plan progresul artistic și progresul uman. Pentru Sartre, apoi, totul s-a jucat în cadrul înțeles strîmt al angajării, dar, dacă în primul moment, adică atunci cînd el credea că mai poate fi scriitor, angajarea a însemnat participare totală, fuziune deplină între invenție și reconstrucție personală, după războiul din Algeria, angajarea a luat proporții mai vaste și literatura a trecut pentru el pe planul al doilea, cedînd nu numai prioritatea artistică, dar chiar propriul ei loc. Dacă Sartre ar fi avut dreptate în afirmațiile lui dintr-un interviu sau în acelea făcute în legătură cu scriitorii

negri care fac literatură în loc să facă politică, arta ar fi murit demult și probabil că n-ar fi ajuns să trăiască dincolo de primele ei aspirații. E imposibil să unești într-un singur inel efortul citorva și așteptarea celor mulți : sînt două momente ale progresului uman, și nu există altă coincidență decît aceea indirectă și misterioasă a vocațiilor. În orice alt mod, s-ar opri activitatea artistică, cu prezumția de a da tuturor, fără deosebire, posibilitatea de a se folosi și de a se bucura de un fond minim de idei. Dar Sartre a denunțat totodată un alt mare motiv de perplexitate, privind importanța artei și a literaturii în particular. Mă gîndesc la faimoasa lui frază despre contrastul dintre munca scriitorului și lumea celor flămînzi. Această frază, ce-i drept, n-a fost totdeauna bine înțeleasă, dat fiind că filozoful francez înțelegea înainte de orice să delimiteze aria unor ambiții. Dintr-un anumit punct de vedere, s-ar fi zis că el nega într-adevăr orice încredere în literatura de mari ambiții și că își închipuia că s-ar putea interveni în problemele realității. Într-adevăr, într-o precizare publicată în ziarul *Le Monde* în legătură cu interviul său, el își confirma neîncrederea în eficacitatea literaturii militante, politice, care nu numai că ar fi prea comodă, dar ar avea și un ecou foarte redus. El rămînea, de fapt, cu deprimarea și consternarea aceluia care, ocupîndu-se de literatură, își dă seama că glasul lui se aude pe o rază foarte limitată. Dar mărturisirea are o valoare de sinceritate personală și nu ni se pare că ar avea vreo valoare generală, pentru că nu ne este permis în nici un fel să ne închipuim că rezultatele trebuiau să fie imediate și pe același plan. Aș spune că nu sînt nici măcar de aceeași natură. Cu alte cuvinte, sau se atribuie o pondere

excesivă importanței artei, sau i se neagă cu totul eficacitatea. Problema — oricum — rămîne tot cea pe care a formulat-o cu atîția ani în urmă Gide : „Artistul intră în scenă după masă : funcția lui nu este să hrănească, ci să îmbete“. Astăzi, deci, pentru Sartre se pune din nou problema „momentului oportun“, se caută să se precizeze care este timpul în care trebuie să intervină artistul. El lărgeste și mai mult pretențiile : intervenția trebuie să fie contemporană cu nașterea omului, a tuturor oamenilor. Dar pentru noi urmează să fie pusă pe primul plan problema funcțiunii. Artistul trebuie să hrănească sau să îmbete ? Nu există îndoieli în privința răspunsului : artistul trebuie să fie mai degrabă hrănit și nu să hrănească : responsabilitatea, angajarea presupun un proces interior, care rămîne în legătură cu roadele înseși ale muncii. Funcțiunea de a hrăni, ca și aceea de a îmbăta, mi se pare că aruncă pe artist într-un stadiu complementar, lăsînd deschise toate porțile insidiei decadente, ca și abuzului ideologic.

Arta nu are nici sarcina, nici datoria de a ameliora natura omului, ci trebuie să răspundă fără nici un echivoc căutării adevărului, trebuie să solicite, trebuie să sugereze indirect, fără posibilitate de neînțelegere. Pînă acum n-am avut soluții încurajatoare, pentru că s-a evitat să se pună accentul acolo unde trebuia. În realitate nu e vorba de răspundere socială sau politică, ci numai de răspundere morală. Din punct de vedere al eficacității artistice, nu e nici o îndoială că rigoarea ideologică sau politică are aceeași greutate ca și pura plăcere egotistă, delectarea psihologică sau învățămîntul, regimul pedagogic travestit. Toate acestea sînt sim-

ple scheme, nici una nu este un element de substanță, nici una nu poate da singe. Totul prin urmare constă în ceea ce artistul însuși pune, în opera sa, din ceea ce îi aparține, confruntat cu munca celorlalți. Nu se pot aștepta ajutoare concrete de la instrumente care sînt împrumutate sau sugerate sau acceptate din oboseală și din vid interior. Dacă există un contrast strident, acesta este tocmai între perfecția instrumentelor și mizeria textului. S-ar putea spune că de cîtăva vreme literatura caută să ascundă orice ferment de responsabilitate sub masca satisfacțiilor formale, cu intenția evidentă de a anula prezența omului și de o parte și de cealaltă. O operă zadarnică se continuă prin dialogul aparent al aceluia care face din scriitor un obiect printre alte obiecte și al aceluia care, dimpotrivă, îl proclamă pe scriitor arbitru în numele unui adevăr de moment, care trebuie apărut sau care trebuie difuzat. Răspunsul, din păcate, este mereu același, din orice parte s-ar încerca să se intre în contextul real al acestor sterile ambiții superficiale: omul e considerat ca inconsistent, ca materie nerecuperabilă, ceva care nu merită osteneala să-i redai încă o dată imaginea. Acea funcție îmbătătoare a căpătat, spre deosebire de îndepărtata postulare gidiană, un caracter de gratuitate perenă, sub vălul unei aplicări pasionate, ca și cum ar vrea să-și afle o iertare în mecanica operațiilor artistice. Din păcate omul rămîne depărtat, uitat, dacă nu de-a dreptul batjocorit. Stăruie în rezultatele lui, în timp ce el continuă să fie unica întrebare care contează, imediat ce spectatorul merge dincolo de învelișul lui, dincolo de dispozițiile lui. Despre ce fel de om se vorbește? Despre o umbră sau despre un proiect, despre o presupunere sau despre o amintire fără putință de verificare?

Iată unde înregistrează criticul o lungă eroare, datorată lipsei de responsabilitate de la însăși baza formării sale artistice.

Literatura care nu posedă o adâncime în care să-și coboare ancorele sau care nu se gîndește să găsească acest adînc, este sortită divertismentului și dispersiunii. Printre hîrțile lui Renato Serra, găsite de curînd de excelentul Ezio Raimondi (a se vedea cartea sa *Il lettore di provincia*, publicată de Le Monnier), găsim un fragment care ne interesează în cazul de față. Spunea Serra : „De altfel, așa sîntem făcuți de natură. Mă gîndesc la convorbirile noastre calme, pe un drum de țară, cînd ne puneam cu cea mai mare simplitate probleme ca acestea : Pindar, Murri, Croce ? Și voiam să spunem : dar tu îl citești pe Pindar, de exemplu ? Și cu ce folos ? Și ce reprezintă el pentru tine ? Ce speră tu de la el ? Ce este în mintea lui și ce caută el în lume (îmi vin în minte porticurile din Bologna) ? Augusto Murri ? Ce impresie îți fac cursurile lui cînd le citești ? Dar Giolitti ? Dar femeia aceea ? Dar prietenul nostru...”

Și continuă astfel : „Dacă aceasta este forma minții noastre, noi voim s-o realizăm cu sinceritate. Cu o puritate care să dea socoteală totodată și de subiectul care ne-a pus în mișcare și de limitele, de forma inteligenței noastre. Eu spun că sînt competent, nu ca să judec — un cuvînt josnic, inventat de traficanți, de aceia pe care nevoia îi împinge să traducă valorile spirituale în monedă de tîrg : clasificare la concursuri, leafă, prioritate, vechime — ci ca să caut și să privesc peste tot. În aceasta voi reprezenta măsura celorlalți și pe a mea. Și-mi va fi suficient să fie clară, onestă în mișcările ei și inocentă în înțelesul ei”.

Pentru a încheia : „Numele meu este om, iubirea mea este iubirea nobilelor lucruri umane“. Să mai amintim că puțin înainte spusese că unicul lucru pe care-l caută într-o carte, într-un scriitor, este „valoarea umană“. Ce limbaj deosebit, astăzi inteligibil cu greu, obișnuiți cum sintem să ștergem de pe tabla noastră acest prim și sacru obiectiv. Să avem în sfârșit curajul să spunem lucrurilor pe nume : literatura aceasta, a noastră, care pare așa de vastă, aproape fără hotare, fără rezerve și fără prejudecăți, este în realitate o literatură de teamă, care a defalcat din calculele ei cifrele care au o valoare umană, acele valori care într-o vreme erau numite valori absolute. Nu demult, un eseist german, Walter Jens, s-a amuzat să însumeze pe hîrtie unele motive de tăcere, acele privilejii de tăcere cărora li se supune în mod voluntar cercetarea literară. O listă destul de bogată, care ar putea să fie continuată cu ușurință. Dar ceea ce impresionează, nu este atît numărul ocaziilor socotite negative, cît natura acestor evaziuni : și nu privește numai momentele spiritului, ci și datele realității. Prin urmare, literatura este cea care aruncă mînușa, nu lumea care ne respinge. Lumea este mereu aici și așteaptă, dispusă să fie interpretată sau, cel puțin, cercetată cu atenție. Evident, ceea ce este de reținut și înspăimîntă constă în profunzimea temelor. De aceea noi preferăm să limităm aria cercetărilor, să procedăm prin excluderi și să lucrăm insistent asupra particularului. Aceeași identitate de interese și supunere oarbă față de regulile la modă dezvăluie inerția de fond a spiritului nostru de cercetare. Tocmai paralizia artelor majore permite o paradoxală aplicare a unor sisteme minore de viață.

Să luăm aminte, de exemplu, la felul gratuit și nebunesc în care folosim privirea blocată, privirea care nu admite alte soluții în afară de acelea ale înregistrării. S-ar putea spune într-adevăr să întrebuițăm orice, la momentul oportun, pentru a respinge spiritul de interpretare și de legătură. Mai rămîne să ne întrebăm dacă o alegere de felul acesta, negativă prin însăși esența ei, atestă un mare refuz din partea artei și o luare la cunoștință a nimicului ineluctabil. O dată stabilit acest refuz de principiu al construcției, ni se pare îngăduit să adaptăm viața noastră la simulacre de construcție provizorie, din care să reiasă încă o dată instabilitatea constituțională a omului și lipsa unui nume al său. Poate că însăși problema responsabilității, așa cum am pus-o, este abuzivă și se referă la un timp care se sprijinea pe categorii și în care știința omului își păstra intact prestigiul. Dacă admitem că a găsi un loc în care să-l ancorăm pe om este un simplu vis al ambițiilor noastre, dacă acceptăm principiul infamiei, este limpede că și problema responsabilității artistului își pierde orice sens, devine o temă academică și nimic mai mult. Dar tocmai asupra acestui punct principal al problemei mi se pare că nu putem face nici un compromis : într-adevăr, nu sîntem dispuși de loc să-i negăm omului orice posibilitate de recunoaștere și nici dreptul — cu atît mai puțin — de a descoperi înlăuntrul său ceva care să nu fie numai un lucru supus întîmplării, pulberii timpului, și să urmeze credincios pașii morții absolute.

Desigur, pentru a recîștiga sensul responsabilității este indispensabil să crezi în ceva, să gîndești că omul este chemat să răspundă și nu numai să ia ori să sufere ori să restituie în dezordine. Astăzi, prin

urmare, problema ni se înfățișează mult mai anevoioasă decât ar fi putut părea unui Serra sau unui Rivière. Amintesc numele acestor doi critici, care în mod diferit au trecut de la religia literelor la o credință umană. Ei întrevăzuseră poate începutul unui diluviu, ai cărui responsabili au devenit pe de o parte, iar pe de alta victime. Cu toate acestea paradoxul gidian, de la care am pornit, indica o posibilitate de relație înlăuntrul sufletului uman. Astăzi s-a descompus pînă și categoria esteticii. Aceasta este semnificația *pop-art*-ului care prin mijloace care mai de care mai viclene s-a insinuat în cadrul preocupărilor noastre. Este spolierea tuturor drepturilor noastre, continua cedare față de umbrele surde, de umbrele fără glas. Omul a devenit de bunăvoie pur schelet, pentru a lăsa să-l străbată, intact, vîlmășagul lucrurilor, acceptate sau chiar invocate ca ultimă regulă. De ce responsabilitate poate fi vorba, cînd scriitorul tinde să devină o mașină de pură înregistrare sau se simte paralizat în fața unei imagini răscolitoare a realității? Și aceasta în două moduri care nu diferă prea mult unul de celălalt: ori dînd șah-mat conștiinței, ori conștiința devenind un fel de frîu, funcționînd ca inhibiție. Astfel întrebările sacrosancte pe care și le punea Serra riscă să apară prea naive și puerile: ce sînt? Ce rezultat pot să obțin? Ele nu servesc la nimic, dacă totul este sortit să se descompună și să se prezine sub alte înfățișări ipotetice, dar cu aceeași osîndă. Așa s-a întîmplat că s-a ajuns să se judece oportun ca responsabilitatea să fie înlocuită cu iresponsabilitatea absolută, cu refuzul oricărei conștiințe, cu o palidă imagine de joc. Asta și pentru că ar fi într-adevăr inutil să ceri unui scriitor să dea răspunsuri, cînd el nu are nimic personal de spus. Cîteodată ni se

pare că am ajuns să punem capăt acestei lungi capitulări, dar impresia nu este de altfel susținută de vreun semn de voință sau de o recăpătare a conștiinței. Până cînd nu vom fi învățat din nou să ne întrebăm: ce simt? ce rezultat pot să obțin? vom continua să fim cu toții, actori și spectatori, scriitori și cititori, victime inutile ale unui spirit de vacanță, care s-a prelungit dincolo de țarmurile oelei mai obosite și mai josnice repetiții mecanice.

1964

O CULTURĂ FĂRĂ NUME

Tabloul acesta va fi așa de jalnic, încît nu ne va îngădui prea multe speranțe și nici nu va lăsa neatînsse ambițiile noastre. Socotesc de aceea că e mai bine să fim nemiloși în observații, cu intenția secretă de a da naștere unui *choc*, în urma examenului pe care-l vom face, mizînd cel puțin pe dorința unei profunde și totale reînnoiri.

Prima observație care ne vine în minte, după o privire ceva mai profundă asupra culturii noastre, este aceea că avem în față o cultură fără nume. Aceasta nu pentru că de cîțiva ani ea și-a pierdut călăuzele cele mai autorizate, ci pentru că, aici, fără nume înseamnă o cultură fără voință, o cultură care a ales o poziție pasivă, de așteptare, și s-a apucat să facă doar lucrări de modestă sistematizare. Pînă acum cîțeva vreme, inclusiv perioada de imediat de după al doilea război mondial, cultura italiană își avea centrul său firesc în mișcarea idealistă și mai ales în lunga și sterila dictatură crociană. Epoca de după război a scos la iveală toate defectele, precum și profunda insuficiență a acestei culturi, bazată în mare parte pe dimensiunea automulțumirii și a mediocrității. Au existat, într-o primă perioadă, rebeliuni, reacții, tentative de a reîncepe totul de la capăt, într-un sens complet nou, dar și acest aspect de negație, pasiv, răspundea, continua să răspundă trecutului

imediat, cel pus sub semnul lui Croce. Numai o dată cu dispariția marelui critic lucrurile și-au luat fizionomia lor exactă și s-a înțeles că lungă și adesea utilă experiență crociană nu va mai servi la nimic, că venise momentul să se găsească ceva nou. O dată cu Croce a dispărut subit și grupul supraviețuitor al credincioșilor săi, așa cum se întâmplă ori de câte ori ia sfârșit o puternică dictatură intelectuală. În cazul nostru surpriza a fost încă destul de violentă. Acei discipoli care se sustrăgeau îndatoririlor lor dovedeau că mai degrabă suportaseră decât acceptaseră acea supremație, apăreau în sfârșit, în plină lumină, ca niște discipoli lipsiți de o convingere intimă, drept chipuri ale unui oportunism particular. N-avea ce căuta printre ei buna-credință. Școala crociană fusese prin urmare bazată în totalitate pe figura maestrului, pe marea lui voință, dar fusese lipsită, din partea spectatorilor interesați, de acea participare fără de care nu se creează nimic durabil, nimic din ceea ce ar reuși să depășească limitele cotidianului. Dar nu ne interesează acum meritele și culpele, virtuțile și viciile culturii italiene din primii cincizeci de ani ai secolului, care se pleacă făcând rău sau bine, în fața operei lui Croce. Să stabilim mai curînd, ținînd seama de posibilitatea și autonomia noii culturi, limitele și țelurile noilor generații.

Dictatura crociană a coincis timp de mulți ani cu dictatura politică. E curios să reținem, în perioada de imediat de după război, o stranie confuzie, o nevoie de a transfera dintr-un domeniu în celălalt anumite argumente și calcule, cu rezultatul că s-a tins prea adesea să se pună accentul pe condițiile politice, ca motive determinante ale decadenței sau ale oboselii noastre. Stăruind în echivoc, am crezut că am putea remedia o situație,

ce apărea extrem de gravă și compromisă, cu soluțiile politice, adică am dorit să politizăm toate problemele culturii, fără să ne dăm seama că în felul acesta saream dintr-o dată peste toată partea preliminară, dar esențială, a vieții noastre interioare. Dovada, repetată, am avut-o în falimentele succesive ale noilor experiențe: astfel cum majoritatea intelectualilor italieni acceptaseră, din comoditate, puternica lecție crociană, tot așa, după război, cea mai mare parte dintre noi s-a lăsat atrasă de diferitele propuneri cu caracter politic. Era o gravă culpă de naivitate: încercam să astupăm spărturile navei cu scheme fictive. Răul nu consta în felul cum se naviga, ci în cel care conducea navigarea. Înainte de toate trebuie aleasă o rută, oricare ar fi fost ea, să se hotărască o orientare. Acum, la o distanță de mulți ani, ce mai rămîne din programele noastre citite și subscrise, din luările de poziție hotărîte pe moment sau din cauza polemicii, a unei simple iritări sau, și mai rău încă, din calcul? Să lăsăm însă această dificilă și tainică problemă a intențiilor, să luăm aceste intenții drept bune, una câte una. Rămîne totuși de văzut care a fost nivelul examenului la care au fost supuse, intensitatea ori pasiunea acceptării lor. Neîndoios, nimeni nu-și schimbă părerea pe moment, chiar dacă acest moment s-a maturizat îndelung în suferință și în sînge. Există la urma urmei bănuiala că o soluție dramatică din prima parte a vieții noastre a putut da lucrurilor un curs impur, care, în cel mai bun caz, a grăbit hotărîrile noastre, în loc să favorizeze un bun examen de conștiință. Un examen fără nume, fără adjective. Nu era vorba de a judeca și, prin urmare, de a judeca sau de a desființa crocianismul, ci de a duce confruntarea înlăuntrul nostru, de a ne pune pe noi înșine pe banca acu-

zaților. Cîți ne-am întrebat oare ce idee aveam despre om, ce făcusem și ce aveam de gînd să facem pentru om? Da, examene de conștiință ne-am făcut și am văzut și pe alții făcîndu-și-le, dar, să-mi fie permis să adaug, erau examene de conștiință camuflate, eram prea grăbiți ca să înlocuim o condiție culturală care se dovedise insuficientă și în cele din urmă inertă, cu alta, eram preocupați să alegem „un rol“. Deci nu o soluție totală. Chiar și cei care au ales calea marxistă, ce pretinde totuși o totală răsturnare a propriei personalități s-au prezentat la examen în mod necorespunzător, cu alte cuvinte, fără să fi cercetat calitatea și substanța alegerii. Atunci părea important „să alegi“, astăzi rezultă că era mai bine să fi condiționat alegerea de o încercare interioară, intimă. Alegerea devenea astfel o haină și o ofertă, abia mascată, de lene, pe care am îmbrăcat-o cu toții, cu mai multă sau mai puțină bună-credință, mai mult sau mai puțin în același timp amăgindu-ne că numele alegerii ne-ar fi salvat. Este adevărat că există un motiv și în această grabă: nevoia de a alege era un mod ca oricare altul de a ne găsi o familie, de a rupe cu singurătatea. Numai că singurătatea o nimicești numai dacă dai ceva altora, în timp ce există pericolul s-o sporești, dacă oferi celorlalți numai mizeria și propriul tău abandon. Oricum, trebuie să admitem că doar în familia intelectualilor oare au ales calea marxistă, bunele intenții au fost urmate și de acțiune, de o acțiune cel puțin trasată. Toți ceilalți s-au limitat sau la proteste pur formale sau la programe care s-au demonstrat destul de repede, absurde sau ridicole. Intelectualii catolici mai de seamă au apărut ca cei mai

nepregătiți în toate sensurile, atât în privința lucrului, cât și a programelor și propunerilor. Este curios că, deși ei s-au aflat, din motive politice, în condiții favorabile, nu și-au dat seama de loc de norocul care trecea pe lângă ei. Această orbire — am mai spus-o — se explică mai ales printr-o lungă și profundă lipsă de pregătire. Tocmai asupra acestui punct și-a denunțat cultura italiană grava sa răspundere pentru un învechit și rușinos provincialism. Numai din acest mărunț punct de vedere se înțelege de ce marile curente, arterele vii ale spiritului european, n-au atins, sau cel puțin nu în mod vizibil, istoria noastră. Cultura catolică n-a putut să țină piept sau n-a putut să susțină un dialog cu cea crociană, și acesta este desigur un semn al mizeriei sale. Să fim foarte atenți; e vorba și de indiciul unui alt fapt, de un semn al sărăciei spirituale, al limitelor întregii noastre culturi, ale culturii italiene. Pentru că aici trebuie că atingem unul dintre celelalte puncte foarte grave ale situației culturale italiene, situație care este dublă și comportă, prin urmare, două calități diferite de culpe: culpa celor singuri și culpa familiei, culpa omului singur și culpa societății. Căci nu s-a mai văzut o societate mai surdă, mai stupid inertă decât cea italiană. Vorbesc, firește, de societatea de după război. Am în vedere mărturia unui scriitor al nostru, care și-a petrecut cea mai mare parte din această perioadă de după război în străinătate. Ei bine, întorcându-se în patrie la scurte intervale, nu prea distanțate între ele, el nu poate să constate altceva decât o statornică împuținare intelectuală, o diminuare a intereselor mai înalte, o progresivă și înfricoșătoare cufundare în aspectele cele mai materiale și mai josnice ale condiției

noastre umane. Aici influența omului american — cel puțin așa cum ni-l putem imagina noi, masa, fără o informare directă, fără cunoaștere — a avut un curs extrem de periculos: am învățat și noi să-i judecăm pe ceilalți după situația lor economică, am învățat să cîntărim lucrurile după utilitatea lor imediată și după succesul lor.

Așa se explică extrema indulgență a intelectualelor față de formele de compromis, față de lucrurile cele mai umile pe care ni le poate oferi cinematograful sau televiziunea: știu că e vorba de un cerc vicios, scriitorii aceștia sînt niște paleative, ei poate că încearcă să se adapteze la o societate tot mai exigentă în acest sens și tot mai nemiloasă în sensul libertății individuale și a lucrului artistic pur. Societatea este aceea care determină întotdeauna aceste periculoase și triste condescendențe, toate aceste surpări. Nu i se poate cere de altminteri unui scriitor, unui artist, să rămînă pe o poziție abstractă, atunci cînd trebuie să trăiască și mai cu seamă cînd nu vrea să piardă contactul cu publicul. Dacă publicul tinde spre invenția artistică de tipul povestirilor în desene și artistul încetul cu încetul cedează și lasă lucrurile la voia lor, vina este în parte, da, a artistului, dar maxima răspundere aparține societății, care și-a pierdut avîntul, acel minim avînt vital fără de care nimic nu poate fi salvat. Să împărțim însă și vinile și să începem o investigație care să precizeze pe de o parte responsabilitățile noastre, pe de altă parte responsabilitățile societății. Să vedem condițiile presei italiene. Nici aici lucrurile nu s-au schimbat în mod substanțial din timpul fascismului. A dispărut partea cea mai grosolană a conformismului, dar atunci conformismul avea cel puțin ca scuză normativele dictaturii. Conformismul de astăzi este cel mai rușinos dintre conformisme, este cel dictat de teamă și, mai ales, de

lipsa de demnitate. De ce teamă poate fi vorba? Lumea se uită astăzi mai mult la **fantasmele** fricii. S-ar putea să existe o presiune de sus, contează desigur presiunea politică, dar nimic nu-i oprește pe responsabili opiniei publice să se ocupe de anumite teme, să spună cum stau lucrurile. Oamenii preferă să evite stîncile cufundate în apă, există **tendința** de a practica o navigație amăgitoare, o navigație în somn, concentrînd atenția asupra a două sau trei spectacole uriașe și eliminînd tot șirul de mici rele, a căror supraveghere ar fi într-adevăr cea mai bună școală pentru public. Cineva ar putea să spună că o astfel de stare de lucruri, această pornire demisionară și de tăcere, este o rămășiță a educației fasciste. Faptul e valabil mai ales pentru acei oameni care și-au făcut cariera atunci, dar nu pentru tinerii care și-au început-o după. Nu, defectul este mereu același: lipsa de adevărate opinii — nu spun, lipsa unei credințe — și convingerea comodă că lucrurile conduc lumea și că prin urmare e datoria lor să rezolve problemele noastre. Fără îndoială, nu putem schimba fața lucrurilor. Visul lui Rimbaud, *changer la vie*, este visul unui poet, adică un vis direct, dar există o datorie, pentru noi toți, care este aceea de a încerca o schimbare de zi cu zi, o schimbare prin lucrurile mici, prin pașii mici, o schimbare făcută prin răbdare și prin obstinație, de altfel cele două lucruri care lipsesc mai mult culturii noastre. Să mai reținem încă un lucru: nu fac nici o aluzie la decadența paginii a treia a ziarelor, dar uit că sînt un literat care tocmai în anii de mai mare strălucire a paginii a treia a dat primele bătălii și privesc numai prima pagină a ziarelor, subliniez caracterul informației politice și modul acestei informații. Acestea sînt, de altminteri, primele aspecte, dar cît de esențiale, ale vieții noastre cul-

turale. Se face politică aproape întotdeauna pentru interesele imediate. Nu mai există, din păcate, aproape de loc scriitori politici care să se ridice la un nivel superior, care să nu caute un echilibru între obiectul credinței lor și situația particulară a lucrurilor. De ce o fac? Faptul se datorește în parte unei diminuări a intereselor vitale. Ai impresia că scriitorii politici au obosit, nu mai cred sau se tem să nu fie dezavuați de prima realitate, de realitatea de a doua zi. Totul mai depinde și de lipsa de interese a publicului. În redimensionarea generală a publicului, nu mai există acea familie de spectatori inteligenți în stare să urmărească un raționament. Personal, am impresia că nu mai există cititori curioși, nu zic pregătiți, ci numai cititori. Ca și cea mai mare parte a societății noastre, toată lumea apare strivită de interesele particulare cele mai mărunte, cele mai josnice. Sînt suficiente lucrurile, iată ce se spune. De unde o adevărată cursă pentru prezentarea „lucrurilor”: prezentarea spectaculoasă, cu toate puse pe același plan, ba chiar dîndu-se înfîietate și vizibilitatea cea mai mare părților răului, episoadelor de violență, stupidelor insolente ale lucrurilor. Acesta e un alt mod de a adormi, de a oferi un somnifer ieftin conștiinței umane. Dacă cineva urmează o asemenea prezentare a lucrurilor, se obișnuiește încetul cu încetul să nu mai distingă binele de rău, drepturile de datorii, nevoile de ceea ce este inutil. Totul e tîrît de fluviul banalităților sau, și mai rău, al prostiei. Omul se umflă ca o bășică de gesturi fără sens, spectaculoase, din cauza cărora un delict nu-și dă seama de loc de întinderea greșelii sale și rămîne sedus de partea de spectacol, de ceea ce el a reprezentat pentru o clipă, în ochii naivei și indifferentei atenții a spectatorilor anonimi. Toate acestea duc la o dezintegrare generală și la o dez-

interiorizare statornică a omului. Ajungem astfel la situația paradoxală că omul zilelor noastre nu este niciodată singur și că, în același timp, el se simte pierdut în marea anonimatului, face parte dintr-o familie care nu-l poate ajuta. Și nu îl poate ajuta pentru că nu mai există un efort de interpretare, pentru că ne aruncăm cu toții, muți și înspăimîntați, în gura mormîntului. Nici vorbă să ne mai schimbăm viața: nu numai că nu căutăm să modificăm ceva, dar încetul cu încetul am ajuns să facem și mai dur, și mai posomorît drumul care ne separă de moarte. Să admitem, pentru moment și prin absurd — printr-o rațiune care repugnă rațiunii noastre — să acceptăm, o dată cu Renan, că „poate adevărul e trist“. Aceasta nu înseamnă însă de loc că drumul rezervat fiecăruia din noi nu conține o mare parte posibilă de lumină și că el ar fi făcut pentru tăcere sau pentru întunecata abandonare în voia animalului. A cui e vina? Cei care conduc ziarele susțin că ziarele lor dau numai ceea ce publicul cere. Chiar dacă ar fi așa, nu e de datoria fiecăruia dintre noi să informăm, să îndrumăm? Informarea constă în prezentarea completă a realității lucrurilor și în respectarea proporțiilor. Presa noastră nu observă de loc aceste lucruri. Întrucît am spus în ce măsură nu-și îndeplinește datoria cu privire la lucruri de importanță esențială, ce rost are să mai exagerăm, să subliniem cu insistență și celălalt aspect al lucrurilor? Nu spun că ar fi necesară cenzura, pentru că nu e nevoie de cenzură cînd ai vocația adevărului și te supui adevărului. Va fi suficient, prin urmare, să se respecte lucrurile și să se găsească un echilibru minim în spectacolul tuturor lucrurilor. Dar poate că ponderea exoesivă a realității brute ascunde — cum de altfel ascunde — alte probleme, alte motive, pe care nu știm să le rezolvăm. Ne ascun-

dem în titlurile mari, nu de dragul senzaționalului, al pitorescului sau, și mai rău, al răului, ci pentru că ne-am obișnuit să facem toate acestea dintr-o înspăimântătoare, enormă și progresivă vacanță a omului. Gîndiți-vă o clipă la ceea ce poate fi cariera unui om pătruns de lene, de acea lene pe care numai un sfînt o poate învinge, căci înțeleg prin lene înertia spirituală și intelectuală absolută. Gîndiți-vă la aceasta și veți vedea cum încetul cu încetul lucrurile adună peste el praful, umbra, tăcerea, cum încetul cu încetul divertismentul (în sensul lui Pascal) se dovedește a fi tot mai inutil, și cum comedia sfîrșește într-o farsă înspăimîntătoare. Un asemenea spectacol îi este oferit, nu știm de la ce distanță, vieții noastre. Sîntem amenințați de această insensibilă alunecare în gol, pînă în clipa în care lumea, fără participarea noastră, va cîștiga și se va schimba, într-adevăr, spre rușinea noastră, spre paguba noastră. Iată care este păcatul nostru, al tuturor, al celor care ne spunem intelectuali *in primis*, și al tuturor celorlalți, care nu ne vîd, pentru că mergem fără nici un semn care să ne distingă, să ne facă diferiți. Păcătul nostru printr-o gravă lipsă de viață. Nu avem interese, nu ne luptăm pentru nimic, am învățat să lăsăm pe seama timpului și lucrurilor patrimoniul nostru personal. Cum se explică această lipsă de inițiativă, această obișnuință de a nu interveni? Și totuși, îmi veți spune cu toții, tocmai perioada de după al doilea război a fost cea mai plină de inițiative și de intervenții de tot felul. Sînteți gata să-mi puneți sub ochi toată mulțimea de doctori care au alergat la căpătiul omului nou. De ce tac, de ce au dispărut, de ce nu se mai vorbește nici măcar despre bolnavi? Cum spuneam mai înainte, n-a fost vorba decît de inițiative dictate de efervescența momentului, fără vreo consecință intimă,

fără vreo legătură cu ceva real, construit, adevărat. Astăzi toți s-au înapoiat la locurile lor, să-și vadă de treaba lor, ca niște foarte buni lucrători specializați. Veți putea găsi exemple în toate domeniile și le veți putea arăta, dar pînă la ce punct aceste exemple slujesc comunității, colaborează, participă la istoria spirituală a omului? Că în universități există profesori buni — și există — în fabrici buni ingineri, în secretariatele partidelor buni tehnicieni — și sînt — nu înseamnă nimic. Dacă trasăm o hartă a vieții noastre intelectuale, vedem că toate aceste centre ideale strălucesc cu o lumină proprie, dar nu au legături între ele. În cele din urmă ai impresia că asisti la un spectacol de puri tehnicieni. Să ne întoarcem pentru un moment la literatură. Și aici asistăm la același fenomen. Epoca revistelor de idei, a grupurilor de inițiativă a luat sfîrșit. Totul tinde să se confunde într-un dat unic de vagă atenție abstractă pentru toate fenomenele. Nu veți găsi însă nici o fărîmă de credință, în nici unul dintre cei noi: toți sînt buni, unii chiar prea buni, în lucrările lor, dar cînd le terminați cărțile, cînd ați isprăvit paginile lor, știți oare să arătați la ce rădăcină umană se referă ele, pe care Dumnezeu îl slujesc? Ai impresia, și aici, că te afli dinaintea unei planete stinse, a unei planete pe care n-o mai scaldă nici o lumină de sus. Veți spune că e mai bine așa, că ogorul rămîne liber de iluzii nocive și că bătația nu se bazează pe iluzii. Nu uitați însă că o credință este totuși necesară pentru ca discursul să aibă valoare, să reziste și să nu fie numai retoric. Cea mai mare parte a scriitorilor, și chiar a criticilor, face acum retorică, istorie, însă fără suflet. Lumea pare, în acest domeniu, să creadă în cifre, să ce-

deze ispitei unui nou pozitivism. Dar, pentru a ne pune în gardă, rămîne faptul că acești neopozitiviști au fost ieri idealști, legați de lecția crociană.

Lăsînd de o parte tabloul ziarelor, ce să spunem despre acela oferit de noile mijloace de comunicare? Ceva mai în vîrstă radioul, poate prea tînără televiziunea, două mijloace, oricum, încă neperfecționate și neformate, pentru ca să li se pretindă prea mult. Televiziunea îndeosebi își numără pe degetele unei miini înfăptuirile și experiențele, dar nimeni nu va subevalua importanța, noutatea intervenției sale. Abia peste cîțiva ani vom ști dacă ea a izbutit să modifice, să lărgească ogorul cultural. Desigur că ea ajunge peste tot. Nu mă gîndesc atît la casele din orașe, ci la cele pierdute de la munte și din cîmpie, la ce trebuie să fie spectacolul de deschidere de orizont în mintea spectatorilor. Nu facem un paradox dacă spunem că televiziunea ar putea deveni un germen de comuniune, ar putea fi prima piatră a unui alt edificiu, al unui alt domeniu oferit culturii noastre, comuniunii noastre culturale. Este vorba de prospectarea unei lungi căi pentru care sînt necesare instrumente de spargere, limbaj, gesturi umane, dar tocmai pe un asemenea teren virgin s-ar putea încerca tot ce în altă parte pare condamnat la moarte. Televiziunea ar putea să aibă funcțiunea deținută, la vremea sa, de spectacol de teatru înainte de a fi fost codificat și blocat de legi și de exigențe determinate de obișnuință. Vom reuși însă în această întreprindere? Nu vom reduce și televiziunea la un mijloc pur mecanic de informare, legat în mod fatal de anumite scheme de repetiție? Nu vom face din ea un alt ziar și o altă carte? Nu vom pune la îndemîna obiectivelor numai spectacole stereotipe,

anumite formule, cuprinzînd toată partea secretă, tot ceea ce este viață într-un ecran închis și gol, în ecranul care trebuie deschis ?

Am vorbit despre cărți și am fost siliți să amintim în trecere despre condițiile activității editoriale. Se spune că italienii nu citesc și afirmația are o valoare limitată : nu citesc unele lucruri, citesc altele, cifrele ne spun multe lucruri, ne spun că printre noi există zeci și sute de mii de persoane în stare să citească scriitori clasici. Familia există, chiar dacă este vorba s-o determinăm și s-o educăm, stimulîndu-i părțile mai desensibilizate și stinse. Discursul nostru nu uită că activitatea editorială e în mod fatal legată de legile industriei și, prin urmare, unele acțiuni sînt extrem de condiționate și de dificile, dar nimeni nu va spune că editorii noștri fac tot posibilul ca să-și creeze publicul. Cîteodată ei îl creează totuși, prin fenomene care aparțin cronicii de rînd și nu literaturii. Trebuie să spunem în apărarea lor, că se resimt și de tot ce este cenușiu și obosit în literatura actuală. Nu mai există azi posibilitatea de a fi ignorat, nu e greu să reușești să ți se publice lucrările, e dificil cel mult să te salvezi după ce ai fost publicat. E dificil să continui. Verbul trădează numaidecît deficiența pe care o întîlnim în toate domeniile. Sînt scriitori care n-au o credință a lor, care nu sînt mițați de o necesitate intimă. De multe ori avînd mijloace și însușiri, le lipsește doar materia corespunzătoare. Mai bine zis, nu au puterea de a privi și de a descifra realitatea care îi înconjoară. Activitatea editorială oglindește cu punctualitate modul experimental al tinerilor, adică nesiguranța alegerii, gratuitatea invențiilor, a cîmpurilor bătute, precum și schimburile dintre ei. Există toc-

mai la acești scriitori o supremă indiferență pentru substanța lucrurilor, aceeași teamă pe care am găsit-o și în alte domenii ale realității însoțită de tendința naturală de a ocoli obstacolele prin noninterpretare, folosindu-se când scheme depășite, când scheme foarte actuale. Nu există grupuri și nici idei de apărut, nu există nici măcar erori, ci mai degrabă un ton mediu, de bună-cuviință. Unde nu există însă posibilitatea de a greși, nu este vie nici ideea salvării. Dar ideea salvării nici nu pare să-i preocupe. Poate că am fost noi aceia care i-am dezgustat de însăși fantasma eternului și a absolutului. Totul are un aer de provizoriu, de joc, de trecere de vreme, de transcriere a unor ambiții obosite și de nici o speranță.

Italia revistei *La Voce* pare îngropată pentru totdeauna în inimile lor, poate fiindcă la noi nu se întâmplă nimic violent, direct, cum de exemplu se petrece în Franța, care se sfișie în Algeria, poate pentru că nu mai există ambiții generale. Sigur este că istoria lumii trece fără a lăsa vreun semn înăuntrul nostru. Literatura născută din Rezistență a fost ultima concesie făcută vieții, dar și această literatură n-a întârziat să devină retorică, să exprime abuz, oboseală, să sufere soarta unei prea lungi și invincibile tradiții. Încercările de literatură socială, de literatură angajată, care s-au făcut între anii 45 și 50, apar astăzi în toată stângăcia lor, și nu pentru că le-ar fi lipsit sinceritatea. Literatura noastră a reînceput să fie, în exemplele ei cele mai bune, abstractă, și succesul cărții lui Gadda în 1957 vine să confirme acest diagnostic. Este vorba de superioritate sau, mai degrabă, de incapacitate? Nu putem reacționa altfel decât polemic sau cu o insolență brutală? Toate celelalte pedale ne scapă și această rupere de viață nu ne permite să participăm la circuitul de idei al Europei. Ea

ne condamnă încă o dată la domiciliul forțat în cadrul literaturii regionale. Ar putea să fie vorba și de o superioritate, dacă ne-am fi obișnuit să cernem realitatea cu alte mijloace, s-o depozităm în alte substanțe, dacă am fi îndrumați de o vocație superioară. Vocația noastră rămîne, dimpotrivă, mereu prea redusă, restrînsă, familiară în sensul negativ al cuvîntului. Spectacolul oferit de tabloul intelectualilor italieni în comparație cu cei francezi sau englezi este deprimant, dezolant. Nu există reviste, deși există grupuri de tineri care sînt afară din joc ; nu există familii responsabile și nici măcar nu există figuri singulare, cum este aceea a unui Mauriac sau cum a fost aceea a unui Bernanos, mai ieri. Poate că și aici sîntem paralizați de rațiunile politice. Nu există în orice caz o explicație care să ne satisfacă. Vina este înlăuntrul nostru. Nu avem un limbaj suficient de deschis, nu sîntem în-suflețiți de o adevărată caritate, ne închide gura o durere, o supărare, vorbim arareori, învinși de o falsă prezumție, veche de secole, că totul este inutil și că îndeosebi pe terenul acesta trebuie să lăsăm pe alții să acționeze. Pe superiori ? Nu, pe cel care acționează pe cont propriu, pentru interesele sale și care astfel cîștigă ușor partida. În timp ce asupra lucrurilor cade din nou mantia obișnuinței, a repetiției. Cultura catolică italiană este — cu toate acestea — deschisă, ar fi gata să discute, n-are prejudecățile de odinioară, e cît se poate de tolerantă, dar are o deficiență centrală : nu se vede bine pentru ce se luptă, ba chiar adesea nici măcar nu se luptă, tace. Simulează modernitatea, vorbește de la egal la egal cu actualitatea, dar evită să se angajeze total, mulțumită cu exemplul care-i vine de sus, se limitează la jocurile de culise. Există, de exemplu, în mizerile lupte universitare o listă „catolică“, care ar trebui să-i cuprindă pe profesorii ca-

tolici, legați mai înainte de orice prin semnul credinței. Este inutil să spun că nu e vorba decît de o meschină descoperire electorală, cu totul personală, de ceva ca o etichetă ce trebuie opusă listei „laice“, la fel de nesemnificativă și de oportunistă. Pentru că partea dureroasă a situației noastre se află în faptul că totul se rezolvă în etichete, în nume, în simboluri, cărora nu le corespunde nimic sau, mai bine, cărora le corespunde numai o înspăimîntătoare lipsă de credință și, prin urmare, de demnitate și de onestitate. Vina noastră constă în a reduce totul la etichete și la simboluri și în a fi gata de a ne pune de acord, în afara privirilor publioului, asupra substanței lucrurilor. Pe cît sîntem de riguroși și de duri, cu glas tare, pe atîta sîntem de maleabili, învinși de compromisuri, de tocmele în particular. Din această cauză cînd ni se vorbește de dictatură dintr-o parte sau de alta, de copleșirea clericală în cazul nostru, cărțile de joc fiind în mîna unei precise familii politice, se trișează întotdeauna puțin. Dar nu acestea sînt primejdiile mari, într-o țară care este mîlțidatizată împotriva tuturor otrăvurilor, dar și împotriva tuturor stimulentelelor. Pericolul nu vine de la forța unei idei, pe care un grup înțelege s-o apere cu sabia scoasă, ci numai din mizeria aceluia care crede că trebuie să se alinieze și îi e teamă. În fond există mai multă libertate în cel care crede într-adevăr, în cel care-și respectă credința, decît în cel care, fără să creadă în ceva, își face calculele și calculează momentul adeziunii sau al desprinderii. Mi se pare, deci, inutil să vorbim despre libertăți amenințate și de dictaturi amenințătoare. Nimeni nu are puterea să facă nici una nici cealaltă. Adevăratul pericol este acela că nimeni nu înțelege să facă ceva. Unica dictatură de care trebuie să ne temem este aceea care vine din caracterul nostru și puțin din istoria noastră, din

faptul că sîntem în afară de circuitul istoriei, care nu este altceva decît dictatura temerilor inventate, a vieții liniștite și, astăzi, a faptului că stăm gata la tocmeală, gata să vindem substanța lucrurilor în care credem.

Dacă mai credem într-adevăr în ceva? Întrebarea nu vine involuntar pe buze ; o întrebare la care sîntem constrinși ori de cîte ori facem ceva, ori de cîte ori îi vedem pe ceilalți că fac ceva. Există un halo de nesiguranță, de îndoială nelămurită, nu de îndoială creatoare, în jurul tuturor actelor noastre și în jurul cuvintelor noastre, care sfîrșește prin a ne paraliza și a ne crea o stare de iritare, de consternare și de demoralizare. O spun — dacă îmi este permisă o scurtă mărturisire — și pentru mine, care acum douăzeci de ani pornisem la drum cu entuziasmul unei invocări absolute, o spun mai ales pentru mine, dar nu pot să nu simt în jurul meu, în cine îmi este aproape și în ceilalți, o mecanică determinare a gesturilor, o schemă fixă a acțiunilor. Cîteodată această înțepenire, acest obstacol pus sentimentelor, stărilor de durere și de bucurie, această neîncredere în istoria omului, faptul de a rămîne în fața noastră înșine fără alt ajutor superior îmi ia orice speranță și mă face să cred că este inutil să mai speri într-o descoperire culturală a omului, într-o posibilitate de ameliorare. Iată ceea ce ar trebui să stabilim înainte de a porni la drum : este cu putință să facem ceva pentru noi, pentru ceilalți, unii pentru alții ? Eu cred că dacă am duce într-adevăr întrebarea aceasta pînă la capăt înlăuntrul nostru, i-am permite culturii să facă primul pas, pasul decisiv. În același timp am ieși din polemică, înțelegînd prin polemică acea poziție sterilă care nu depășește protestele individuale și particulare și în care mai ales ne încăpăținăm să apărăm propriul

nostru punct de vedere, fără a observa ceea ce este bun la ceilalți, ceea ce ar putea fi îndreptat de noi înșine. Nu numai atât. Cred că în acest fel am sfârși pînă a da un nume culturii pentru a o ancora în ceva vital, în ceva necesar, în ceva indispensabil. Iată prin urmare că soluția ce ni se înfățișează într-unul din momentele cele mai mizere și mai rușinoase ale istoriei noastre, într-o vreme de dezinteres absolut și de victorie a imediatului și a particularului, este o soluție de colaborare, care își propune ca prim țel apărarea omului. Dacă într-adevăr fiecare din noi ar ține mai mult la propria lui demnitate, dacă fiecare din noi ar lăsa de o parte pentru moment contingentele și solicitările politicii, ar începe să aducă acea contribuție de libertate, fără de care nici o viață nu este de conceput. Dar de ce fel de libertate? De o libertate încredințată istoriei, de o libertate încredințată anarhiei sentimentelor, sau de o libertate bazată pe credință? Pentru mine nu există altă soluție decît aceasta din urmă. Aș vrea însă să vă aduc aminte că prin credință înțeleg aici nu o supunere oarbă față de o dogmă, ci mai degrabă o încredere, o sinceritate și o pornire autentică către ceva. Un rău nu poate veni de la o formă de libertate, cînd te bazezi pe o participare, cînd te lupți pentru ceva cu care se identifică inima noastră și în care ea crede.

Nu există remedii absolute, nu există miracole în sensul acesta, și adăugăm că nu trebuie să îngrijim numai de boala noastră, ci trebuie, o dată cu noi, să îngrijim și să ameliorăm societatea în care trăim. Pentru aceasta ar fi oportun să dăm în sfîrșit impresia că nu ne jucăm, că nu repetăm, și cu atât mai puțin că nu trișăm, dar că există intelectuali dispuși să-și asume în plin propria răspun-

dere. Cineva ar putea să mă întrebe : există într-adevăr această posibilitate ? În lumea de astăzi, capitalul spiritual, patrimoniul ideilor mai are oare putința de a se insera în lucruri, sau izbutește doar să se țină încă la suprafață și să-și expună argumentele ? Nu sînt întrebări retorice, sînt întrebările cărora spiritele cele mai conștiente ale timpului nostru nu încetează să le dea un sens. Camus spune că poziția noastră de astăzi trebuie să fie aceea a „muștrării incarnate“ a intelectului, a scriitorului, care trebuie să reprezinte pentru ceilalți limita conștiinței. Are dreptate. Dar unde vom ancora această conștiință ? Sau o vom lăsa la voia întâmplării, s-o putem folosi ca pe o haină ? Nu cred că o poziție pur pasivă, ca aceea pe care o sugerează Camus, ar fi suficientă. Dimpotrivă, îmi vine să cred că nu este destul să mărturisești în tăcere, dar că este obligatoriu, că este datoria noastră să intervenim, nu pentru a protesta, pentru a apostrofa, ci pentru a ajuta să ne regăsim pe calea justiției, a adevărului. Poate că și clasele politice, guvernele, în sfîrșit acei care au în mînă viața noastră publică se vor întoarce la o justă evaluare a prezenței noastre, a locului nostru în cetate, nu ne vor mai considera, în continuare, ca pe niște ființe inutile, ca pe niște diletanți periculoși, sau ca pe niște oameni pe care poți să-i cumperi ori să-i intimidezi. Cultura noastră se va putea salva numai cu acest preț, dînd și nu cedînd, învățînd pe ceilalți să se impună, amintind înainte de orice valoarea sacră a cuvintelor. De cel puțin o jumătate de secol, unii mai mult, alții mai puțin, am călcat în picioare acest tezaur al spiritului, de mulți ani nu mai reușim să măsurăm prăpastia pe care am deschis-o între faptă și cuvînt. Nu există nici o îndoială că în scurtă vreme situația s-ar putea răsturna, că oamenii po-

litici responsabili ar fi siliți să învețe ceva de la noi și să devină mai buni. Mizeria, oboseala acestei clase își află o justificare mai mult decât violentă în absența noastră, în lipsa noastră de pe scena vieții. Responsabilii sîntem noi, ei nu sînt decît executanții. Sînt niște improvizatori care fac totuși un lucru util pentru comunitate, prin paradoxul importanței lor față de perfectă noastră nulitate. Din orice punct am privi chestiunea, ajungem la concluzia că veninul se află în lipsa de participare, în înaintarea către viitor fără idei pătrunzătoare și aprofundate, ci numai cu veleități și ambiții. Dacă sarcina noastră de oameni conștienți este într-adevăr aceea de a lupta în contra timpului, trebuie să ne prindem de viață și să luptăm împotriva morții, trebuie să apărăm spiritul împotriva invaziei liniștite, dulci și iluzorii, a amăgirii empirice. Poziția intelectualului este acum o poziție de prim plan în această luptă. Este o poziție de îndemn, nu de renunțare. Nu în zadar acel puțin, în aparență, care se poate face cu ajutorul cuvîntului, se transformă în bază, în rațiune a oricărui act. Să nu trădăm sarcina noastră, să ne amintim că avem o datorie de îndeplinit, nu o plăcere de dezvoltat, de sporit.

Numai cu acest preț vom sfîrși prin a fi instrumente de amplificare și vom recuceri locul care ni se cuvine, de tovarăși indispensabili, de conducători, și, mai presus de orice, de conștiințe.

LITERATURA DE MÎINE

Să începem cu o distincție care ni se pare esențială : ori de cîte ori se vorbește despre viitorul literaturii sau de ceea ce va fi mîine literatura, gîndul nostru se îndreaptă numai către variatele tehnici, fatal înclinat să facă mai întii bilanțul experimentatorilor celor mai acreditați și numai în baza succesului sau falimentului lor, să treacă la profeții. Sîntem încă sub stăpînirea legilor de moment : alegînd o materie la modă, lăsăm la o parte tot restul, care este considerabil, și mai ales îndepărtăm ceea ce pentru noi constituie problema fundamentală : de ce fel de om se va ocupa noua literatură ?

O întrebare, după cum vede oricine, susceptibilă de nesfîrșite îndreptări și transformări, dar care are un fond foarte clar și asupra căreia ni se pare oportun să insistăm. Întrebarea ne duce, deci, la o altă întrebare : literatura trebuie să rămînă legată de om ? Sau dimpotrivă, liberă pe povișul soluțiilor gratuite, are dreptul de a considera omul numai ca pe un obiect, un obiect dintr-o mie, un semn de neînțeles într-o lume făcută pentru obscuritate și destinată unei neînțelegeri generale ? Este limpede că, dacă se acceptă a doua ipoteză, cîmpul experiențelor devine infinit, dar extraordinara sa amploare este blocată dintr-o dată de o absență centrală, de un refuz care compromite

orice soluție de ordin mai înalt și, ca să spunem totuși cuvîntul, orice soluție spirituală. Acum, dacă ne uităm bine și adoptăm un unghi de vedere plasat sub curențele de cuvinte care amăgesc vremurile noastre, ne vom da seama numaidecît că tocmai despre această problemă, foarte gravă, e vorba astăzi, în disputa celor două părți. Cei care susțin cea mai neînfrînată libertate nu se îngrijesc de om și nici nu se interesează de soarta lui, ba, ceva mai mult, pentru ei omul devine o ipoteză de oferit la prima ocazie, o umbră probabilă, căreia nimeni nu e în stare să-i fixeze un contur consistent. Este de asemenea limpede că pentru cei din această familie, nici unul dintre lucrurile care ne stau mai mult la inimă nu are un sens obișnuit; înseamnă într-adevăr să dai înapoi în fața registrului cărților arse de conformism, să multiplici numărul locurilor comune și, mai ales, să acorzi greutate unui glas amăgitor. Dar să fie chiar așa? Are literatura dreptul să pășească înainte fără nici un punct de orientare, anulînd ceea ce pentru noi este un dat esențial, lumea morală?

Dacă ne întoarcem puțin înapoi și căutăm să precizăm în ce timp a început această fractură, trebuie să admitem îndată că arbitrarul și libertățile gratuite de astăzi au început într-o perioadă care se lăuda tocmai cu faptul de a înrădăcina în conștiința omului lucrarea literară. Eroarea, ale cărei victime sîntem noi și asupra căreia noua literatură n-a obosit încă să ne furnizeze exemple nenumărate, s-a născut probabil din echivocul acestui obiect moral. Pentru a justifica devierile, infracțiunile, rupturile, care marchează aproape un secol de cercetări literare, s-a recurs la o fantoșă, adică la ideea raporturilor morale în artă și în literatură, dîndu-i termenului o accepțiune extrem de corectă pînă la a o falsifica și a o rupe. Este evi-

dent că literatura nu trebuie să aibă ca scop nici consolarea, nici ilustrarea pedagogică. Dar de aici pînă la a susține că literatura nu trebuie să aibă un fond moral propriu și că nu trebuie să se supună unor raporturi umane mai largi, e cale lungă și nimeni n-ar putea s-o justifice cu inima ușoară. Lucrul cel mai curios este că, în cursul acestor zvîrcoliri, al acestor lupte date în numele libertății, s-a ajuns adesea la concesii care, dacă nu reușesc să-și ascundă mizeria și oportunismul, arată indirect obligațiile scriitorului. Mă gîndesc la toate speculațiile politice, la părăsirea sau căderea unor literaturi care au acceptat să-și stingă spiritul de creație sub apăsarea sufocantă a dictaturilor morale sau fals religioase. Toate acestea au dus la lărgirea domeniului și a termenilor confuziei, din cauza căreia la un moment dat am căzut într-o altă împărțire fictivă și gratuită : pe de o parte literatura care servește o idee pur practică și pe de altă literatura care moare de sterilitate spre a apăra principiul unei libertăți fără nume, nejustificate. Dar sînt acestea două imagini deosebite ? Și aici, dacă i se acordă problemei un pic de atenție, se vede că din amîndouă părțile a lipsit răspunderea care restituie lucrării scriitorului accentul autenticului și al necesarului. Ce deosebire există între acela care, scriind, aruncă un vâl peste o parte mai mică sau mai mare a realității și acela care, spunînd că vrea să facă numai operă de artă, nu acordă omului nici un credit și nici măcar nu-și dă seama că se prăbușește în angrenajele admirabilelor mașini pe care le are la dispoziție, dar pe care nu știe să le mînuiască și, mai ales, nu știe de ce le folosește ? Rezultatele, în amîndouă tabelele, sînt, în mod fatal, aceleași, întrucît un om deformat, micșorat, are aceeași valoare ca un om maltratat și lipsit de propria sa autonomie. Din

păcate, timpul din urmă a fost pierdut în majoritate cu cea mai zadarnică dezbatere din câte aminteste istoria și poate cu cel mai echivoc joc din câte au amărit istoria literaturii. S-a consacrat o îndepărtare de om ori s-a căutat să se ofenseze omul, în diferitele sale imagini, reprezentându-l ca pe un spirit care a renunțat să se cunoască?

O asemenea situație aruncă în aer construcțiile subtile și abile, prea abile, ale diverselor poetici care au fost în mod regulat acceptate. Urmează de aici că cea mai mare parte a discuțiilor din această perioadă de după al doilea război mondial a avut ca prim obiectiv să îndepărteze tot mai mult din câmpul nostru de observație tipul artistului chemat să-și însușească propriile opțiuni, multiplicând pînă la dezgust figuri de împrumut, imagini gratuite, ipoteze de lucru, formule experimentale. În acest sens arta sa a suferit vraja tehnicii. Este păcat însă că toți acești preoți provizorii ai artei nu au acordat jocurilor lor o clipă de atenție adevărată și nici, pentru a începe ceva, nu s-a întrebat vreodată : de ce optăm pentru acest lucru ? Faptul că nu și-au pus o asemenea întrebare ne permite să vedem că scopul nu mai este acela de a ști, de a cunoaște, ci de a imita viața, arta, în sfîrșit de a îmbrăca o haină, o formă. Admisă apriori imposibilitatea de a face să coincidă arta cu viața sau, oricum, de a duce mai departe vreo confruntare de acest fel, categoria „necesar“ a fost înlocuită de categoria „gratuit“. Baterea pasului pe loc, nesiguranța, fragilitatea cercetărilor se explică prin această substituie și prin schimbarea perpetuă a ipotezelor de lucru. Măsurați-le vocabularul și veți vedea ce oboseală și ce neîncredere se află la baza unui limbaj care, aparent, se supune unor legi de discreție și de prudență.

Criza este veche și putem socoti că ea începe de la portretul domnului Teste, făcut de Valéry, pentru a recunoaște însă că treptat, acest portret s-a deklasat și — pentru a rosti totuși cuvîntul — s-a „industrializat“. Să ne gîndim la cele ce au urmat după renunțarea domnului Teste, la ce lungă zi de cercetări, de speculații directe și autentice am avut. În spatele propunerilor noastre acum nu este nimic sau prea puțin. Sîntem cel mult de acord că ne regăsim cu toții în încercarea de a nu ne compromite, în dorința de a salva căile de fugă, de sustragere. Acesta este adevăratul termen al realității noastre : chiar și scriitorul nostru este un spirit care se supune cu funia idolatrului vocației inumane de a se sustrage pe sine din lume, în iluzia de a salva libertatea analizei. Dar vom adăuga imediat că toate aceste analize nu se îndreaptă niciodată spre o judecată, dimpotrivă, nici măcar o dată nu se presupune că ar putea exista în lumea noastră un loc și un timp pentru judecată. Totuși domnul Teste ajunge la o judecată, răspunde vieții. Noi nu facem altceva decît să lăsăm să ne scape printre degete materia însăși a existenței și firele sentimentelor. Este limpede că o slăbiciune inițială așa de mare, ajungînd pînă la sfîrșit să constituie condiția cea mai josnică a omului, produce numai cărți provizorii, dă ordine de marș de o zi. Ceea ce ar putea să pară la început drept o adevărată virtute de atenție, de scrupul, de supunere față de adevăr, se dovedește a fi numai nesiguranță și ignorare a ceea ce alcătuiește prima noastră rațiune de a fi. Măsurăți tehnicile care fac din invenția romanească repetarea gratuită a jocurilor de cărți, măsurăți tehnica aluziei sugerată de Burroughs ; ele nu urmăresc decît umbra lucrurilor, spre a uita substanța și a se sustrage astfel de la sarcina de neînlocuit a scriitorului. Și aici ajungem la o altă

chestiune fundamentală : este într-adevăr posibil să separăm lecția noastră, interpretarea noastră, textele noastre de ființa noastră, de prezenta noastră, de partea de răspunsuri pe care fiecare om este dator să le dea ? Încercările făcute în privința aceasta vorbesc limpede : tema însăși a discuțiilor la modă nu restituie nici o preocupare în acest sens. Dacă adoptăm punctul de vedere al literaturii în accepțiunile sale cele mai comune, astăzi, a spune ceva presupune un act, un dat, respectul unei întrebări anterioare. Dar condiția ascultării a fost răsturnată, în iluzia de a respecta autenticitatea vocii. Autenticul nu se naște însă la lumina compunerii, ci se desprinde din primul moment al viziunii lucrurilor, coincide cu actul simțirii.

De acest ultim amănunt se pare că nimeni nu se mai sinchisește, astfel că adesea cititorul se vede silit să se întrebe, în cursul lecturilor sale : despre ce se vorbește ? Este la mijloc o experiență ? Sau și reprezentarea realității, întreaga ei reprezentare. se topește într-o docilă acceptare a tehnicii, ca și cum scriitorul ar fi un salariat legat de un ordin de serviciu, chemat să pună în mișcare niște mașini ? Contradicțiile se înmulțesc, cel puțin ori de câte ori asistăm la o operație de împărțire : de o parte viața, de cealaltă literatura ; de o parte patrimoniul lucrurilor încercate, experimentate și trăite, și de cealaltă laboratorul care ne permite să schițăm imitații, reproduceri, dar nu mai mult. Cu ce alimentăm mașinile noastre ? Ce fel de carne vom pune în mașina ale cărei cuțite sînt gata să transforme totul într-o materie nouă, de nerecunoscut, fără formă și fără gust ? Să fie într-adevăr numai vina tehnicii, sau certitudinea de a putea dispune de toate aceste noi mecanisme face ca întreaga parte de creație, materia ce are totuși o pon-

dere determinantă în jocul invenției, să nu mai fie luată în considerație sau să poată fi înlocuită cu surogate, cu materie plastică? Nu cumva procedeul lui „ca și cum“ a fost anterior tehnicii și ne folosim numai de produse sofisticate, respectând doar numele exterior și forma produsului a cărui necesitate ne prefacem cel puțin c-o respectăm? Am bănuiala uneori că nici acest lucru nu este respectat și că se admite de mai înainte inutilitatea produsului, cu alte cuvinte că scriitorii au învățat să se lipsească de substanța umană, de cea care într-o vreme se numea suflet, făcând totul ca să fie demonstrată și denumită după contribuțiile aduse de psihologie, de psihanaliză, de suprarrealitate. Sintem în măsură astăzi să cîntărim rezultatele acestei lupte împotriva unității spiritului, dar nu e destul, căci am mers și mai departe. Ce unitate urmărim, ce responsabilitate avem? E vorba de o dilatare nemăsurată a puterilor noastre, pînă la a obține un cîmp de umbre, de mici resturi de lumină, de aluzii, nici măcar de amintiri. Scriitorului îi e teamă că nu-și apropie îndestul domeniul scăderilor și al stragerilor, și pentru aceste motive, în cazul cel mai bun, se prefacă că nu vede, sub pretextul că nu ne este dat să vedem nimic.

Ajunși aici, să ne fie permis a pune o primă întrebare despre viitor, despre literatura de mîine. Va fi tot așa încă multă vreme? Scriitorul de mîine va crede în mod iremediabil în această lecție negatoare, nepozitivă, a realității, sau, după ce va fi ajuns la limita diferitelor amăgiri, cu care și-a hrănit nevoia de iluzionare, va începe din nou să creadă în ceva, să-și pună întrebările concrete și să creadă în utilitatea sau cel puțin în posibilitatea propriei munci? Pe această temă, a utilității, s-au spus multe lucruri lipsite de bun simț, din timpul romanticilor și pînă acum. În timp ce Baudelaire

dădea un sens foarte precis erorii, în legătură cu literatura utilă, noi am ajuns să dizolvăm elementul acesta al utilului în celălalt al posibilului și încetul cu încetul am șters orice urmă a construcției literare. Afirmându-se că nu s-a mai acordat nici o încredere validității construcțiilor, s-a făcut aluzie la ceva cu mult mai grav. Am ajuns la răsturnarea completă a ceea ce fusese marea poziție a lui Mallarmé și a tuturor celor care au creat activității literare o lumină sacră. Dacă Mallarmé socotea că artistul s-ar putea substitui lui Dumnezeu în căutarea adevărului, nu mai există nimeni astăzi care să fie dispus să răscumpere o ambiție așa de înaltă. Dimpotrivă, adevărul nu mai constituie nici un fel de ambiție, nici un stimulent, el este o probabilitate ridicolă, o vorbă în vînt, dacă nu chiar semnul unei epoci iremediabil pierdute și înfrînte. Pentru noi există, ca posibile și deci ca utile, numai armatele de distrugători, care își închipuie că deschid calea viitorului distrugînd patrimoniul trecutului. În general abilitatea este măsurată după osîrdia care se pune în distrugerea vechilor categorii, după strășnicia pe care înțeleg s-o aplice în reducerea obiectelor la nivelul nimicului. Toată energia pe care scriitorul romantic o consuma spre a construi o lume, o altă lume decît realitatea, este apoi folosită de scriitorul care se vrea anonim, frigid, fără reacții, pentru ca să sfărîme lumea în bucăți, s-o aducă pe pragul nimicului, al nonsensului. Brațul care se înălța ca să-l cheme pe Dumnezeu însuși ca martor al efortului, astăzi tinde să se confunde cu informul obiectelor, care nu mai pot fi numite, ci numai enumerate. Și totuși această voință de negare, această muncă de sterilizare presupune, în timp, momentul unei răsturnări, un început sau cel puțin o reluare. Era greșită lectura lumii făcută de vechii romancieri, care credeau în unita-

tea personajelor lor și în păienjenişul sentimentelor și al pasiunilor? Dacă era vorba de o eroare, însuși faptul de a constata eroarea ne arată că există o posibilitate de salvare într-un alt sens și că o dată terminată vremea nimicului, a lecturii imposibile, a definiției pur statistice, se va întoarce timpul în care se vor da nume lucrurilor și, prin urmare, va sosi era unei noi sistematizări a omului în lume. Că lungă epocă a experimentelor și a avangărzilor are o semnificație deosebită de aceea pe care ar voi să i-o dea credincioșii, veselii și naivii *aficionados* ai diferitelor școli publicistice, o știm din celălalt fapt, adică din stăruința în eroare, din prezența acestor avangărzi pe câmpul de luptă: dacă într-adevăr literatura ar fi inutilă, imposibilă, spiritele consecvente și-ar fi încetat de multă vreme activitatea, alegînd tăcerea. Nici chiar celui mai dezinteresat și mai pur spectator nu-i scapă acum această perpetuă revenire la verbozitate. S-ar zice că scriitorul de experimente este victima unei frenézii verbale, în care tumultul adesea gratuit și înțimplător sau rod de excrescențe intelectuale ocupă tot locul care ar trebui să fie rezervat cunoașterii, întrebărilor. Desigur, risipa de gesturi, de atitudini, care s-a făcut în ultimii douăzeci de ani, denunță, dintr-un alt punct de vedere, disponibilitatea pasivă a scriitorului-tip, a aceluia care, inversînd termenii problemei, a pus ascultarea dinafară în locul confruntării indispensabile dintre ascultare și recepția pură. Nimeni nu se miră că a dispărut spațiul dintre imaginea unui lucru și punerea ei în pagină și că starea de *trance*, care le plăcea atît de mult suprarealiștilor, e folosită *à tort et à travers* de scriitorul care lucrează cu magnetofonul, fără să-și dea seama de suprema contradicere care l-a dus la acest echivoc: suprarealistul în *trance* lăsa ușa deschisă necunoscutului, umbrei,

în timp ce scriitorul care minuieste magnetofonul practică cea mai sterilă și mai banală fotografie, închipuindu-și că transformă sau că pune în pagină de-a dreptul tot ceea ce realitatea îi oferă dinafară, cu înlăturarea timpului de meditare, de confruntare și de metamorfoză naturală care este legat de o operă de inteligență.

Desigur, diferitele treceri ne pun în continuă stare de alarmă. Romantismul a dat bătălia pe oîmpul rațiunii, simbolismul pe acela al realității, suprarealismul a deschis ochii către ireal, dar la toți exista ca termen comun activitatea inteligenței. Dacă după 1945 s-a creat un acord, el nu se poate concentra decît asupra acestui punct, în a refuza înțelegerea lucrurilor. Pînă și la Sartre, pentru care inteligența, pare-se, rămîne prima și ultima limită a lucrurilor, nu se poate să nu simți o neîncredere în activitatea scriitorului. Astfel ne explicăm tăcerea lui ca romancier, imposibilitatea lui de a duce pînă la capăt *Les Chemins de la liberté* și curioasa alintare de a-și pune întrebarea fatală : ce este literatura ? Aici sîntem însă încolțiți de o altă bănuială, și anume că întrebările lui Sartre nu sînt întrebări, ci programe, polemici. Ca să ne dăm seama dintr-o dată de diferența dintre întrebarea, așa cum o pune Du Bos, și aceea a lui Sartre, e suficient să confruntăm cele două texte ale lor. Distanța dintre date nu înseamnă mare lucru și schimbarea este mult mai importantă decît aceea pe care o înregistrează calendarul. Poate că ne ajută mult termenii celor două concepții. La Du Bos subzistă într-adevăr datul întrebării, cititorul său ideal este un colaborator, un continuator al scriitorului, de aici ideea de comerț spiritual și intelectual, care duce pînă la întărirea conceptului de eternitate. La Sartre, nimic din toate acestea :

comerțul, singurul comerț permis, are un timp restrîns și ar fi poate definit mai bine ca demonstrație și, prin urmare, ca impunere. Nu mai există nici o împărțire, nu există răspundere solidară. Literatura însăși a devenit o armă a timpului, care, în același timp, va fi sfărîmată și îngropată. Urmează de aci în chip natural că orice speranță de eternitate se prăbușește și că opera de artă este echivalentă unui obiect ce trebuie consumat sau îndată, sau cu un termen de trecere (spre filozofia practică și spre politică), sau chiar sub un pretext intelectualist. Dar Sartre însuși pare să aparțină unor alte vremi, unor vremi demult depășite. Cine mai este dispus astăzi să se întrebe ce este literatura și dacă folosește la ceva? Cel mult întrebările sînt rezolvate și anulate, în practică, prin refuzarea problemelor, prin intenția de a nu acorda o pondere excesivă la ceea ce faci. Nu se mai operează îndreptări de fond. Din momentul în care se insistă sau se exagerează în căutarea și în folosirea noilor tehnici, se admite tacit că literatura este ceea ce este și că, cel mult, se urmărește sporirea fondului de mijloace exterioare, de sisteme, de expediente. În privința aceasta sînt cu toții de acord, insistă asupra sugestiilor lingvistice, îmbogățesc garderoba, lăsînd să se vadă ca la scepticismul de fond față de propria operă vor numai să adauge o reprezentare nouă, pe cît posibil amplă, nu cu prejudecăți, nu închisă. Dar dacă priviți mai de aproape, dacă vă amuzați să dați la o parte coaja de pe tot ce au lăsat să crească sau au făcut să crească pe zidul tradiției, dacă faceți calculul adăugirilor, veți vedea că rezultatul este foarte sărac și că totul a fost întrebuițat spre a acoperi cheltuielile pentru aparențe, pentru divertisment, pentru lenea literară. Spre deosebire de gongorism,

adică spre deosebire de o mișcare care știa să con-
topească interpretările noi cu materiile noi, aici
procedul este unilateral și pur exterior. Dați deo-
parte iritarea, polemica, rigoarea construcției și
veți vedea că, în ceea ce privește substanța, nu s-a
schimbat nimic, cel mult veți înregistra o fatală
diminuare a intereselor reale și o substanțială in-
capacitate de a surprinde lumea sentimentelor. Nu
este numai o stratagemă a bravurii, nu, este ceva
mai mult : este o gravă deficiență de ordin moral.
Noi nu-l aducem pe scriitor pe banca acuzaților, ca
să ne învețe să trăim ; nu, noi spunem numai că
scriitorul trebuie să fi trăit sau trebuie să trăiască
în actul scrierii și că o separare creează o stare de
viitoare corupție. Nu trebuie să fii profet ca să știi
că trei sferturi din producția literară de astăzi e
hărăzită autodistrugerii. Când timpul va lua în va-
lul său elementele modei, când va veni momentul
de a verifica în adânc structurile atîtor cărți care
astăzi au avut o funcțiune deosebită, nu se va putea
să nu notăm acest formidabil eșec, această lipsă
de răspuns, această tăcere de fond și să aducem
acuzații unei vacanțe care a înmulțit falsele inte-
rese și a îndepărtat pe cititor de la tabla valorilor.
Bineînțeles, cînd punem accentul pe lucrurile aces-
tea, înțelegem să promovăm o întoarcere la valori
care nu sînt de loc valorile tradiționale, termeni
de compromisuri, ci valori interioare, legate de o
adevărată și autentică facultate critică și de deter-
minare critică. Mai ales pentru ultimul motiv mi
se pare că este indispensabilă o cercetare asiduă,
în profunzime. Literatura care se împinge mai mult
spre mîine, care pare mai bine acreditată într-un
viitor apropiat, nu arată că ar avea asemenea pre-
ocupări. Chiar atunci cînd se declară fățiș litera-
tură critică, de cele mai multe ori se limitează să
dea un adjectiv realității pe care înțelege s-o stu-

dieze. Toată epoca neorealismului a dat faliment tocmai din cauza acestei inutile și arbitrare accentuări, demonstrând că nu există critică derivată care să poată înlocui critica cunoașterii : să ne gândim la ușurința cu care unii scriitori arcadici au trecut în piețe, în fabrici. Rezultatul a fost de ordin teatral, programatic și de actualitate, și nu întâmplător el a fost înregistrat, în mod favorabil, de cei care nu au proeminente interese literare și caută să continue în literatură spectacolul propriilor preocupări de suprafață. Ideea de a hrăni literatura și de a o reîntineri introducând interese inedite, dar structurale, formale, este o veche iluzie. Zola, la timpul său a suferit mult din cauza aceasta, dar pentru a se salva a trebuit să-și deschidă o trecere în lumea umbrelor și a necunoscutului : scriitorul care trebuia „să știe“ și-a găsit salvarea în ceea ce nu putea să știe și aparținea fanteziei, celei mai neînfricate fantezii, celei pre-suprarealiste.

Însăși poezia care rămâne, totuși, capitolul cel mai frumos al literaturii noastre, și-a cheltuit marile ei rezerve în iluzia unui discurs mai larg, dar rezultatul n-a fost la înălțimea ambiției : de o parte au rămas stimulentele de odinioară, de cealaltă parte, navele mari incapabile de a naviga. Nu sînt suficiente materialele, nu este suficientă o materie care se prezintă ca nouă, spre a lărgi lumea inteligenței. Totul trebuie să fie măcinat, cunoscut, transformat de critică. Or, tocmai acesta este lucrul care nu s-a verificat. Dacă rămînem în domeniul literaturii italiene, de exemplu, culoarea provinciei s-a menținut și adesea am fost siliți să examinăm produse hibride care dinafară se lăudau că au o consonanță cu o determinată actualitate, înlăuntru se arătau de o înspăimîntare dezolare și incapabile de mișcare, repetînd în fond vechea condamnare

a unei clase literare chemată să inventeze o lume și nu s-o citească. De altfel, variatele metamorfoze din acești ultimi douăzeci de ani nu numai că ne autorizează să stabilim că pentru multe cazuri schimbarea era numai o lege a naturilor conformiste, dar că ea era și dovada unei insensibilități morale destul de grave: nu te poți schimba fără ca figura ta morală să nu poarte urme, iar un adevărat scriitor nu e făcut numai să spună indiferent ce și indiferent unde. Scriitorul, după părerea noastră și după îndelungata noastră așteptare, e făcut, mai înainte de orice, ca să arunce o punte, să stabilească o comuniune de interese, să deschidă o discuție care să se prelungească în mod liber, pe seama lui și împotriva voinței noastre. Din păcate sensul acesta a fost corectat și corupt în așa fel, încît scriitorul nou se supune unui invizibil șef de orchestră, care este aproape totdeauna sau moda, sau gustul de a imita, sau conveniența momentului. Un scriitor care să-și ia directivele de la sine însuși, înlăuntrul său, a devenit o pasăre foarte rară.

Acest lucru ar putea să ne facă să gîndim că viitorul va fi bazat pe o largă colaborare și că munca noastră — cu toate aparențele de anarhie și de indisciplină programatică — va fi mai cu seamă o muncă de *equipe*, legată de o forță de realizare colectivă. O perspectivă de felul acesta ne face să considerăm viitorul, viitorul acesta literar, cu multă perplexitate: dacă l-am accepta ar însemna că salvarea constă în forma cea mai vulgară a anonimatului și că literatura, așa cum a înțeles-o și favorizat-o o bună parte din noi, a murit și merita să moară. Dar este de asemenea adevărat că orice formă de moarte trebuie să fie determinată, convinsă, trebuie să-și aibă actele în regulă. Acum, din păcate, nu sîntem în măsură să facem nici atîta: să

opunem o negare absolută. N-ar fi nimic de obiectat dacă evoluția noastră în acest sens ar fi fost documentată, dovedită. Este inutil să adăugăm că pentru aceasta e totdeauna necesar un act de conștiință, de asumare de responsabilități, care nu mai este practică de mulți ani. Moartea literaturii ar avea un sens, dacă cineva ne-ar fi convins de inutilitatea ei. Dimpotrivă, dacă încercăm să prindem sensul real al situației, trebuie să recunoaștem că este vorba de o moarte închipuită, de o moarte ca drum deschis spre divertisment și spre refuzul oricărei obligații. Cu alte cuvinte, literatura moare pentru că nu mai știm la ce fel de imagine de om înțelege să se refere sau pentru că am înlocuit omul, ca centru sau numai ca ipoteză acceptabilă a lumii, cu noțiuni comode. Urmează de aici că pentru a reda literaturii o viață reală este cu totul necesar să răspundem mai întâi la două sau trei probleme: literatura mai are vreo legătură cu omul, sau, dimpotrivă, poate să trăiască separată cu totul de el? Trebuie să dea un sens căutărilor ei, sau căutările trebuie să fie scop în ele însele? În sfârșit, trebuie să-l ajute pe om să se formeze, să se regăsească, și, mai înainte încă, să se caute, sau trebuie numai să-l distreze, să-l țină departe de problemele de acest fel, sau să se istovească urmărind noul, ineditul, tot ceea ce constituie un termen de evadare?

Dacă rămânem la ultimele soluții ar urma să presupunem că a existat și că în viitor va exista într-o și mai mare măsură un schimb vătămător între retorica de fond și retorica aparentă: deocamdată se numește în mod obișnuit „retoric” tot ceea ce respectă văzduhul omului. Accentul este deplasat pe orchestrarea noilor retorici, a dezintegrării, a anulării sau chiar a descompunerii. Să admitem că s-au schimbat centrul propulsor, dar

de ce să dăm la o parte, să smulgem din corpul său firesc ceea ce este pentru noi fondul însuși al invenției? S-ar spune că n-am obosit încă înjositu-l pe om, micșorându-l, confruntându-l cu rezultatele sale aproximative și acordînd lucrurilor întregul avantaj. Să admitem pentru moment validitatea acestui haos perpetuu. Ei bine, nu există un loc în această viziune de dezordine și de anarhie pentru om, pentru conștiința lui, pentru voința lui? Nu ne dăm seama că în focul polemicii, în nevoia de a opune viziunilor tradiționale noile ipoteze de lucru, ajungem să deschidem o trecere, să stabilim o idee de vid, ca termeni de conveniență, și prin urmare să eliminăm unul din termenii de confruntare. Realismul critic care ar trebui să fie calea principală a scriitorului de mîine se vede necentenit mortificat de gesturi fără importanță, de intervenții care par să aibă un unic scop să împiedice reconstituirea imaginii umane. Literatura moare și din cauza acestor violențe programatice, superficiale, a acestei nemiloase negări a dreptului de a cunoaște. Pînă mai ieri se credea că și cu o operă de distrugere se putea contribui la îmbogățirea memoriei și a conștiinței omului. Astăzi, după ce a fost înlăturat punctul de sosire, doborîită orice antenă de recepție, orice lucrare mi se pare inutilă, condamnată de la început. Nu numai că îl auzim rareori pe scriitor întrebîndu-se de ce scrie, care sînt rațiunile propriei opere, dar îl vedem tot mai mult tîrît de mașina al cărei servitor a devenit. Dacă ultimul termen nu mai este cunoașterea, bineînțeles cunoașterea înțeleasă ca o stare de așteptare și de formație indirectă, totul reintră în jocul întîmplării, al gratuitului, și poate că din cauza aceasta ne surprinde grimasa obsesivă a unor experimente, constanta referire la starea de avangardă. Avangarda acceptată și urmărită ca eva-

dare este contrariul avangardei timpurilor blocate, care avea o funcțiune istorică și reprezenta celălalt inel al lanțului. Astăzi, mai tot timpul, avangarda are o valoare de reprezentatie, este spectacol și se consumă în chiar actul primei sale exprimări : nu mai are nimic de renegat și propunerile sale au o valoare fictivă, ocupă timpul și ascund rațiunile esențiale ale oricărei lucrări artistice.

Astfel s-a crezut că este necesar să se procedeze la demistificarea scriitorului, a scriitorului înțeles ca o ființă deosebită, ca un ins de excepție, dar rezultatul a fost contrar celui scontat, adică a fost mistificarea operei și minimalizarea scriitorului. Este permis, prin urmare, să numim artist, să-i dăm numele de scriitor aceluia care are ca prim scop al muncii sale să mărească dezordinea și să facă cenușie și inertă materia însăși a lecturii lumii ? Insist mereu, asupra aceluiași punct. N-am avea cine știe ce de obiectat dacă scriitorul ar lucra împotriva omului ; nu, ceea ce ne izbește este faptul că el lucrează sărind, lăsând deoparte nu numai figura, ci însăși memoria, amintirea omului. Despre acest lucru avem mii de confirmări, fie că scriitorul repetă lecția de ordin politic, fie că el reflectă starea de surditate a invenției anarhice sau a invenției fără sens. Denunțarea privește tocmai această risipă, această formă de arbitrar, care se traduce practic fie prin fabricarea de fantoșe în slujba unor sentimente determinante legate de opinii determinante, fie prin fabricarea de fantoșe care au funcțiunea de a lăsa să treacă ideii, forme, cuvinte, fără să rețină vreodată o urmă, fie și una minimă, și să provoace o stare de ignorare totală a realității. Literatura de mîine are, prin urmare, această primă sarcină : de a regăsi în drumul său omul ; a-l regăsi va însemna să înceapă din nou să înregistreze impulsurile sale au-

tentice, nevoile sale eterne, în sfârșit acea facultate a sufletului care astăzi apare ca o haină demodată, dacă nu chiar ca obstacol în calea adevărului. Adevărul pe care îl admitem nu este decît un lung act de renegare, ba se ajunge chiar pînă acolo încît îi punem pe cocoși să cînte la infinit, spre a ne duce în ispita de a respinge umanitatea. Ce lucru n-am renegat, care pe vremuri servea, nu să ne acopere cu vanitate imaginea noastră, ci să ajute la a găsi un loc în cadrul realității. Caracterul sacru al scriitorului a dispărut de ani de zile și sînt destui cei care se complac în această totală golire, în această nivelare cu banalul, cu vidul, cu nimicul. Un asemenea refuz organic dă procesului literaturii un caracter de disponibilitate și de funcționalitate, ca și cum noua imagine ar servi mai bine nevoile societății. Și aici atingem un alt punct foarte grav. Scriitorul trebuie să se identifice, să servească pînă la dispariția lui în țesutul societății sale sau, dimpotrivă, urmează să caute să rămînă liber în relațiile sale, disponibil dar conștient, pregătit dar atent în scrutare? Istoria ultimilor treizeci de ani este destul de lămuritoare în această privință și ne arată cauzele schimbărilor de neconceput, neașteptata deplasare de la un fel de invenție la altul. Ce să credem de scriitorul care așteaptă porunca de la evenimente? Nu vom spune că scriitorul de mîine trebuie să ignore evenimentele, contraloviturile societății, am vrea însă ca el să fie gata să le accepte și să le cerceteze, într-un cuvînt să fie demn de ele. Tocmai de lipsă de demnitate am dat adesea noi dovezi scandaloase, înfricoșătoare, și promptitudinea cu care ne-am pocăit și am schimbat muzica demonstra că eroarea nu era în calcul, ci într-o profundă și organică insuficiență de a înfrunta realitatea. Întreaga que-

relle a scriitorului angajat ne apare azi ca o istorie pe dos, edificatoare. Iată unde trebuie să insistăm : noua literatură își va găsi libertatea, autenticitatea, pe calea inteligenței critice. Nu voim cu nici un preț să sugerăm că noua literatură trebuie să fie o expresie de ideologii, că trebuie să fie doctrinară, ci sîntem dispuși să-i conducem cea mai amplă, cea mai largă dintre libertăți, dar cu condiția să fie vorba de libertăți cucerite, echilibrate, aprofundate.

Romanul, poezia, invenția vor fi critice și nu de altă natură. Cu aceasta voim să înțelegem că nu va putea să evite contactul cu un examen cotidian al realității, care să nu fie numai normal, cu un examen substanțial. Și în aceasta literatura de mîine nu va putea să nu se refere la ultimele, marile epoci literare, la un fel de literatură pe care am crezut-o moartă cu al doilea război și de prea multe ori am avut impresia că-i celebrăm dispariția.

E ridicol să susținem lucruri de felul acesta, este ridicol să ne imaginăm un viitor care se bazează pe trecutul apropiat ? Nu știu și nici nu mă aflu aici ca să fac pe profetul, pentru că nimeni n-a reușit vreodată în această meserie, cu oarecare demnitate. Noi ne vom limita să înregistrăm fapte și aceste fapte vor trebui să-și afle o soluție în viitor. Mai înainte de toate, soluția la dezrădăcinarea omului. Trebuie să-i restituim omului literatura sau să lăsăm totul în voia soartei ? Priviți-i pe cei noi, noile contingente : toți sînt piloți în felul acesta de navigație, dar cum să-ți închipui că nu le va veni niciodată și lor momentul bilanțului ? Este posibil ca o navigație de felul acesta să continue la infinit și să nu se epuizeze, aruncînd mereu în drumul ei obiecte fără sens ? Ai impresia uneori

că aceste noi contingente de piloți nu se întreabă nici măcar de ce au fost imbarcați și ce funcție au.

Sînt suficiente semnele pe care le fac în jurnalul lor de bord? Ei înșiși ar admite cu greu că activitățile lor nu urmăresc un om nou, o lume nouă, și că totul trebuie să se rezolve fără nici un rezultat. Iată cealaltă sarcină a literaturii, după aceea de a promova întoarcerea la om: să arate sensul acestui om, să-i dea o înfățișare. Cu aceasta nu înțelegem că literatura trebuie să precede, ci vrem să întărim conceptul contemporaneității, al dialogului și al legăturii. Să ne întoarcem încă o dată la problema care ne stă mai mult la inimă: fondul muncii literare, rădăcinile și substanța ei. Ni se pare a fi rostit cuvîntul potrivit. Într-adevăr, prea mare parte din noua producție este lipsită de substanță. Ea nu caută pentru că nu este făcută pentru căutare. Ea nu răspunde, pentru că ignoră această categorie a vieții. Ne confirmă faptul chiar cel mai sincer examen al rezultatelor: chestiunile de fond sînt evitate, sentimentele sînt acceptate dacă sînt contrafăcute, dacă sînt măști al eternei divagări în nimic, pasiunea este ignorată. Literatura aceasta ignoră suferința și confundă autenticitatea de suprafață cu revolta formală. Într-o zi va trebui totuși să cîntărim consecințele acestei stăruințe în aparența lucrurilor, ale acestui schimb de responsabilități. Să lași lucrurilor, obiectelor, reacțiilor presupuse întreaga responsabilitate nu cred că înseamnă respectarea realității, ci, încă o dată, fugă, evaziune, cea mai rea formă de literatură. Dacă acestor jocuri le-ar corespunde o atenție asupra fondului, n-am avea nimic de obiectat. Partea proastă este că toate sînt simple castele de hîrtie și contra acestei tendințe noua literatură va trebui

să opună un refuz de principiu. Să cunoști, nu este altă cale de ieșire. Și se știe ce înseamnă o operă de cunoaștere : înainte de toate presupune o deplasare a timpurilor, admiterea din nou a unui contur de viitor, anularea ideii că literatura ar fi un bun de consum imediat, reflexul unui anotimp, un appendice al cotidianului și mai presus de orice reintroducerea în joc a omului, restituindu-i libertatea pe care astăzi i-o negăm prin însuși faptul de a-i anula probabilitatea de intervenție. Toate acestea presupun un minim de credință, nu numai în ceea ce facem, dar în ceea ce sintem. Lungul capitol al demisiilor se datorează faptului că n-am voit să știm ceea ce sintem. Faimoasele ipoteze au fost măști comode : să fim în joc fără să plătim, fără să ne compromitem pe noi și nici micul nostru contur de viitor. O literatură fără măști este supoziția pentru această întoarcere la rațiune a omului și ar putea însemna în sfârșit ieșirea lui din muzeu.

Întreg discursul nostru ar putea, ba chiar ar trebui să fie legat de o chestiune pe care pînă acum am trecut-o sub tăcere, dar pe care, ajunși la acest punct, ni se pare oportun s-o reamintim : anume să vedem dacă opera tipărită, cartea — cu majusculă sau fără — are încă suficientă vitalitate pentru a se insera în viața noastră. Cînd vorbim despre moartea literaturii este evident că în primul rînd punem în lumină profunda noastră pasivitate sau chiar incapacitatea de a stabili un echilibru între ceea ce ni se sugerează și atenția noastră. Chiar și atunci cînd spunem că avem credință, ne lăsăm cuprinși de o mare rezervă, de capcana suspiciunii : credem sau ne prefacem că credem, și aceasta este rațiunea unei mari pasiuni apa-

rente, căreia îi corespunde într-o egală măsură o neîncredere de fond. Imaginea lui Hamlet, a tânărului trist cu o carte în mână, este o imagine pe care sîntem cu greu dispuși să o răscum-părăm, în timp ce o preferăm pe aceea a simulantului în jocul istoriei. De aci aceeași por-nire a literaturii spre compromis, spre înșelăciune și, la sfîrșit, obișnuita întrebare: literatura ser-vește societății, contribuie la viața cetății? Dată fiind pe de o parte opțiunea morală, a contat tot mai mult convergența de ordin politic și social, firește cu dezechilibrul și reacțiile pe care le com-porta o atare situație. În aceste condiții, critica însăși era silită să-și restrîngă în mod răsunător rațiunile și nu trebuie să ne scandalizeze faptul că în vremea din urmă a fost formulat și sfîrșitul cri-ticii, cel puțin a celei militante. Desigur, critica are o greutate, contează, are o fizionomie a ei, dacă i se permite să se insereze în discuția generală, nu are rațiunea de a exista, dacă de la început se pun limite cercetării literare sau dacă i se pune la îndoială chiar consistența spirituală. În aceste noi limite își păstrează sarcina de a înregistra, are grijă de catalogare, dar nu consumă, nu lasă să treacă nici un material plin de viață. De o parte și de cealaltă există regule de conveniență. Ade-vărata preocupare este aceea de a umbla cu mîi-nile curate, fără a intra în ordinea răspunderilor. Vedeți că toată strădania noastră se rotește și in-sistă în mod deosebit asupra unui punct, al lipsei de fond. Va continua pe drumul acesta sau, în loc să se dizolve în piața industriei literare, va opera o profundă îndreptare și se va întoarce la sarcinile ei, la datoriiile ei, se va întoarce la măsura pre-zenței?

Urmărind firul educației noastre și chiar al pasiunii noastre, dacă literatura vrea să se salveze în sensul istoriei sale, nu are altă alegere decât aceea de a-și reînnoi conținutul, nu se poate lipsi de un conținut real, nu fictiv, nu gratuit. Lucrul acesta nu îi limitează libertatea de mișcare și de acțiune și nu există nici un spectru de amendare care s-o poată bloca. Dimpotrivă, există un fel de cenzură care minează de mulți ani momentul alegerii. Alegerile sînt de cele mai multe ori condiționate de legea pieței și se traduc în scheme arcadice: facilitatea schimburilor, iluzia de a poseda un fel de literatură universală, faptul de a fi rupt hotarele care au rezistat pînă în 40 n-au altă urmare decât aceea de a furniza instrumente, strategeme, și de a pune întreg corul literaturii pe anumite note. Este o iluzie care se transformă într-o gravă eroare istorică și socială: facilitatea schimburilor favorizează o nivelare negativă, la un minimum de cunoaștere, și transformă pe oameni în fantoșe și lumea într-un bîlci lipsit de atracții, adesea ridicol, întotdeauna fals. De aici obișnuința pritocirilor imediate, care sînt tot atîtea stimulente pentru a accepta realitatea dinafară. La sfîrșit nu mai interesează pe nimeni să înțeleagă. Contează numai iluzia de a participa la un discurs din care nu s-a înțeles primul cuvînt. Planul însuși al vieții noastre suferă o atare contracțiune, din cauza căreia avem senzația că ne mișcăm printre fantasme, în vreme ce substanța trădată este aceea umilă, simplă, a obișnuințelor noastre casnice, provinciale. Rezultatul devine vizibil tuturor: texte grotești, fenomene de avangardă tradusă, fără nioi o rădăcină concretă. Victoria revine unui mod siluit de anonimat, unor simulări de suferință, de senzații despre care nu știm nimic. Nimănui nu-i trece prin mințe că tre-

buie să existe o corespondență între Hamlet și cel care citește Hamlet, că lectorul trebuie să plătească într-un fel oarecare, să sufere ceea ce i se sugerează. Ideea că lumea ar fi un haos cu totul inutil a devenit monedă curentă, cel puțin dacă luăm în seamă unele probe de orchestrare literară. Cu aceasta nu înțelegem să-i refuzăm acestei literaturi experimentale importanța ei, și cu atât mai puțin dreptul său de a se bucura de libertate. Ne întrebăm de ce lucru este legată și dacă va putea să trăiască mult timp lipsită, așa cum este, de un fond real? Cel puțin față de capacitatea de mișcare, lipsită de prejudecăți, de care dau dovadă cei mai tineri, nu este posibil să nu rămînem nedumeriți sau să nu ne întrebăm: de ce se mișcă? unde merg și ce vor? Mi se spune că o atât de mare neliniște este proprie unei arte tinere, dar este vorba chiar de neliniște? Avem adesea impresia că asistăm la un fenomen de generală, de totală docilitate în care de altfel ficțiunea, simularea, are un caracter predominant. S-a procedat rău schimbînd neliniștea cu ficțiunea, cu simularea, chiar dacă ne gîndim, ca să fim cinstiți, la circumstanțele atenuante ale vremii, ale legii care ne condiționează.

Ce putem cere unei literaturi silite să lucreze pe un om provizoriu, mai mult decît provizoriu, extrem de labil, aproape fantomatic, pe un om care a învățat să măsoare deșertăciunea multor credințe și acum s-a hotărît să nu vadă moartea. Aceasta este componenta care lipsește noii literaturi și care dădea o pondere lucrărilor lui Proust, Valéry, Mann. Dacă dăm la o parte răspunsul acesta din numărul anxietăților noastre, se deschide o cale foarte largă spre spiritul de divagare, așa cum după abolirea oricărei credințe, se trece la masa de joc și a probabilităților. E limpede ce sarcină îi revine

noi literaturi : nu numai să dea din nou un nume lucrurilor, dar și să redea un loc sufletului, spiritului și, în sfârșit, să-l numească pe om, om, să înceteze cu imaginile gratuite, solubile la infinit. Cu alte cuvinte, noua literatură pare să contrazică în termenii ei însăși imaginea lumii care ne așteaptă : unei lumi bazate exclusiv pe lucruri ar trebui să-i corespundă o literatură care să treacă dincolo de lucruri și, după ce le va fi cercetat, după ce le va fi cunoscut, după ce le va fi stors, să învețe din nou să savureze cite o certitudine sau cel puțin să presupună că există și certitudini în mijlocul pădurii de simboluri golite de substanță, sterile, crude pînă la disperare. Va exista această posibilitate de echilibru ? O vor ști nepoții noștri. Ceea ce putem să spunem noi este numai o urare sau mai exact reflexul unei vechi și profunde memorii.

ȘCOALĂ PENTRU ROMANCIERI

Să începem prin a degaja terenul de o chestiune prealabilă ; este vorba de o școală adevărată ? Interesații, și îndeosebi cel socotit drept conducător al grupului, răspund că nu. O școală, în realitate, se articulează pe un anumit număr de intenții comune, pe voința de a urmări un rezultat precis și de a da o bătălie. De toate aceste lucruri, *le nouveau roman* face un uz limitat și pe deplin particular. Înainte de orice, dacă e să ne luăm după confidențele diferiților scriitori, ar fi vorba mai degrabă de o coincidență determinată, de o nemulțumire generală față de romanul tradițional sau, mai bine zis, față de ceea ce mai rămîne astăzi din romanul secolului al XIX-lea, cu toate gravele și vizibilele pagube aduse de transformările și de succesiunea diferitelor lui motive marginale. Scriitorii aceștia duc cu toții aceeași bătălie, pentru că sînt împinși de un sentiment de insatisfacție și de nevoia de a opune un refuz tehnicelor vechi. Aparent s-ar spune că revoluția are un caracter tehnic, formalist. În realitate, lucrurile sînt mult mai serioase și merg dincolo de prima țintă, care este aceea a reinnoirii formale, pentru a lovi în structura vitală a vechiului roman, ba chiar pentru a răsturna poziția omului în cadrul romanului. Judecînd după primele reacții ale autorilor „noului roman“, lumea însăși e pusă în discuție, bine-

înțeles acea lume care își găsește rațiunea de a fi și viața în roman. Până mai ieri termenii conviețuirii roman-viață erau stabiliți de fiecare dată, dar nimeni nu se gândise să-i despartă vreodată fără o posibilitate de reconciliere. Chiar exemplele de protest major, cele de divorțuri parțiale și temporare, Joyce sau Kafka, nu ajungeau la o condiție de ruptură și în felul lor de a reprezenta simbolic lumea nudă și disperată, sfârșeau prin a găsi ceva de care să se agățe și să-și continue lucrul legat de istoria omului. Astăzi, tocmai omul este dat la o parte, sau, mai limpede, se caută numai pura și simpla vizualitate a lumii : nu o viziune, pentru că viziunea presupune interpretare, direcție, intervenție masivă a voinței și a fanteziei umane, ci numai o înregistrare impasibilă, abstractă a obiectelor ce însoțesc cursul vieții noastre sau chiar actul nostru de a trăi. Fără îndoială, dacă plecăm de la zero, dacă pretindem ca romancierul să fie un simplu artizan care se mărginește să pună la punct înregistrarea vocilor, stabilitatea luminilor, atunci cade de la sine, automat, jocul reprezentării căruia romanul i s-a supus dintotdeauna. Și o dată cu reprezentarea, cade înaintea de toate personajul, faptul, și apoi, duși de unda cataclismului, cadrul general al romanului și chiar ideea de timp. „Noul roman“ postulează o lume așa de uniformă, așa de netedă, încât este lipsită de orice punct de sprijin care ar permite o introducere a omului, și așa nepermisă. S-a observat, pe drept cuvânt, că în fond nu există un adevărat cadru al acestor romane, că în aceste narațiuni este o imagine care revine frecvent, imaginea plajei, simbolul unei suprafețe netede, fără contraste, astfel ca atenția artizanului să nu fie de loc distrată în opera de reliefare, alt termen de ținut în evidență în clipa calculelor finale și a poziției însăși a scriitorului.

Personajul este o cucerire a romanului. La început — și să ne gândim la modelele clasice ale romanului picaresc spaniol — el e greu de deosebit, într-atît se identifică cu haina pe care o poartă, cu obiceiurile, cu cadrul vremii, sau într-atît urmează condiția însăși a unui caracter: avarul, vicleanul, intrigantul. Personajul nu era în acest sens decît o anticipare și un răspuns al unei istorii ce trebuia narată și, prin urmare, soluția de la sfîrșit nu putea să nu sfîrșească în morală. Oricum și oricare ar fi fost poziția personajului, ca și importanța sau prosternarea sa față de angajamentul scriitorului, raportul dominant între ei era acela al timpului istoric. După cum știți, o recentă interpretare a romanului picaresc nu numai că reconfirmă puternica dependență a genului de condițiile vieții spaniole (contrastul dintre lumea aurului și aceea a zdrențelor, prin urmare mai mult decît un contrast, un protest mascat), dar leagă ideea de odisee a acelei umanități de ideea centrală a unei religii superioare, pentru care evenimentele, incidentele, diferitele aventuri sînt numai un mecanism transparent pentru a ajunge la o altă reprezentare. Romanul picaresc, care și astăzi stă la baza atîtor experimente moderne, dădea însă un alt accent „personajului“, făcea din el, dacă nu un erou, un antierou, un protagonist în sens absolut, chiar dacă servea — cum s-a spus — de cobai, de om de trecere, de om-paravan, întrucît se tindea să se demonstreze resursele inteligenței, ale șireteniei, ale refractarului și, în ultimă analiză, se tindea a se da lumii o altă față, a se aplica adevărul într-un anumit sens.

S-au stabilit atunci raporturile dintre roman și societate, raporturi care, în secolele următoare, au fost în mod fatal întărite și multiplicat. Lecția

doamnei de Lafayette ne arată o altă etapă în dezvoltarea vieții romanului, prin recurgerea la problema psihologiei. Interpretarea psihologică a faptelor, a gesturilor, parțiala prețuire a sentimentelor au fost alte orientări care, cu trecerea timpului, ar fi pretins, după caz, forme exasperate sau chiar forme depurate, simplificate la maximum și lineare. Din acel moment se poate spune că drumul romanului s-a sprijinit, în liniile lui mari, pe două contraforturi : de o parte pe regula realismului și de cealaltă pe norma interioară a purei aprecieri intelectuale. Din scrupul, ar trebui să mai deschid și alte paranteze, care la urma urmei au fost prilejuri de creșteri, de dezvoltări laterale, de invenții intelectualiste de noi posibilități. E suficient să amintim aportul romanului din secolul al XVIII-lea, mai cu seamă marea experiență a romanului filozofic, pentru a putea întrevădea expansiunea laterală a eseului, a romanului care se identifică cu autobiografia intelectuală sau chiar cu aplicațiile demonstrative, cu gustul pentru *pamflet*, în sfârșit cu portretul de ordin moral.

Dar această evoluție de secole întărește importanța absolută a personajului, chiar atunci când el nu este altceva decât o ficțiune comodă, o stratagemă ; personajul ca motor al „istorisirii“, al „fabulei“, era, oricum, un element indispensabil, ba chiar, de cele mai multe ori, cheia de boltă a întregii construcții. Și de obicei ne aflăm în fața unor personaje legate de un mediu, de un cadru istoric, blocat am putea spune într-o anumită atmosferă, în ambianța unui oraș sau a unui cartier. Chiar Diderot romancierul introducea în mod violent sîngele și limfa aceasta a peisajului (Palais Royal, cafeneaua etc.) în portretul, în mecanica demonstrației sale. Ajungem astfel la marea epocă a romanului, ajungem la Balzac și la

Stendhal. Istoria a avut o influență excepțională asupra acestor doi scriitori, și mai mult decât istoria, un personaj smuls istoriei și purtat încă viu pe undele cronicii. Când personajele stendhaliene și balzaciene accentuează tipul eroic al personajului, este evident că autorii lor aveau în minte imaginea lui Napoleon. Personajul face un mare pas înainte în cadrul istoriei și de atunci ocupă un loc absolut în evenimentele romanului. Direct sau indirect, personajul traduce lupta autorului cu lumea, cu societatea și chiar cu Dumnezeu. Funcția cu care l-au înzestrat cei doi scriitori depășește categoria simpatiei sau antipatiei, izbutind în același timp să reprezinte credința particulară a autorului și un ideal perfect detașat și autonom. Julien Sorel se supune, în parte, ambițiilor lui Stendhal, dar nimănui nu i-ar veni în minte să nege că, de la un anumit moment, autonomia sa de personaj este așa de puternică, încît duce în cu totul altă direcție impulsul inițial, transformînd idealuri și categorii morale, în sfîrșit intrînd deodată în formă pură a creației. Cu Balzac lucrurile se complică, personajele se multiplică la infinit. Regula de a face concurență stării civile are două aspecte : primul pune în primul plan pe scriitor, care devine un fel de Dumnezeu, un spirit care are dreptul să creeze în voie personaje, ba chiar persoane din lumea sa, al doilea ne face să vedem că schimburile dintre scriitor și personaje sînt atît de complexe și de dense, încît fac imposibilă recunoașterea diferitelor responsabilități. Balzac în fond crede că romancierul trebuie să imite opera divină a creației și pentru aceasta transferă, adaptîndu-le, regulile „paradisului terestru“ lumii noastre sau, mai clar, lumii burgheziei născînde. Opera sa este o operă care se înserează și, o dată înserată, continuă să se creeze în cursul unei istorii

vii. Nu degeaba titlul general al operei este dat într-o a doua etapă, atunci cînd scriitorul a întrevăzut enorma deplasare a termenilor și a putut măsura vastitatea catalogării întreprinse. Subdiviziunile operei ne repetă — dacă mai era nevoie — că spiritul său inițial de imitație este confirmat de ideea de a face ca familiile umanității sale să se adune în tot atîtea corporații. Lucrul acesta își are compensația în faptul că lumea născîndă a industriei, lumea comerțului sfîrșesc prin a-și impune normele lor în marea importanță pe care o capătă banul. Asistăm la o nouă sistematizare dramatică a romanului. Personajele reale, în carne și oase, luptă cu personaje simbolice, acele personaje pe care politica, lumea afacerilor, ziaristica le solicită și pe care, în cele din urmă, le aduc pe scenă. La sfîrșit, cel care sucombă, în parte, este tocmai scriitorul, care aspiră să conducă lumea în cadrul unor anumite idei atotstăpînitoare și pe care el le numește „monarhie“ sau „catolicism“. Rațiunea realismului era, așadar, ținută în șah de aceste puteri secrete și misterioase, și poate că tocmai în baza acestor raporturi constante s-a vorbit despre un Balzac vizionar. Realitatea sfîrșește prin a face să apară nevoia unei transfigurări sau, cel puțin, a unei transformări. Lucrul este cu atît mai adevărat cu cît vom avea o confirmare a lui în cursul unei alte școli, unde realismul va fi promovat în naturalism. Pe de altă parte, dacă scriitorul nu izbutea să domine lumea pe care o dezlănțuise și o pusesese în mișcare, dacă el nu putea să vadă cum consecințele tuturor bătăliilor răspundeau celor două norme superioare amintite, aceasta nu-l împiedica să se simtă angajat continuu în luptă pînă la a confunda realitățile: aceea a lucrurilor vizibile și cealaltă a propriei fantezii. Balzac era în același timp creator, victimă, actor,

mulțime, în jocul personajelor sale. Putea tot așa de bine să plece de la realitatea, ca să ajungă la creația fantastică, după cum putea să facă și drumul invers : să plece din regnul fanteziei, spre a se afla dintr-o dată în cea mai dezolantă dintre realități. Să punem accentul pe spațiul acestor romane : este întotdeauna un spațiu care coincide cu un loc, împovărat de toate depunerile posibile. Geografia lor se supune și respectă toate categoriile : este istorică, este umană, este artistică etc. Stendhal introduce în jocul romanului *La Chartreuse* un întreg cîmp de bătălie ; Parisul lui Balzac este o lume imensă, perfect reconstruibilă conform datelor sale. Aceasta înseamnă că pentru cei doi mari romancieri romanul era, înainte de orice, istoria omului, chiar dacă, în mod deosebit, ca la Stendhal, se impun definiții limitate. Dar ideea însăși a oglinzii care urmărește drumul vieții lasă să se ridice la suprafață ceea ce este cheia, necesitatea, impulsul inițial al muncii romancierului. Firește ar fi oportun — dacă am avea timpul necesar — să ne oprim mai mult asupra poziției acestor doi scriitori față de roman, să subliniem regulile practice (de exemplu, să vedem dacă stilul de cod civil nu se poate regăsi în stilul „noului roman“, și așa mai departe), dar deocamdată ne este îndeajuns să stabilim care este firul conducător al romanului, înțeles tocmai ca istorie a omului. Putem să sărim peste paranteza flaubertiană, peste acea adaptare particulară la cadrul realității, care lasă însă toate porțile deschise deformării sentimentale, unui romantism năvalnic și excesiv. Istoria lui Flaubert are însă importanța ei, pentru că subliniază prima mare și gravă reducere interioară a personajului : între doamna Bovary și soțul ei este un dezechilibru care traduce o deficiență interioară a personajului, pus de fatalitate

împotriva lucrurilor. Amîndoi sucombă. Ea într-un mod cu adevărat dramatic (teatrul continuă să trăiască, aş spune că aici a fost de un ajutor nesperat), el într-un mod mai veşted, dar poate că, prin importanţa muzicii sentimentelor, mai impresionant şi mai patetic. Cei doi, de altminteri, nu luptă numai împotriva lucrurilor, celelalte personaje sînt la rîndul lor lucruri, obiecte închise pe care răul, culpa, insensibilitatea le-au acoperit cu un strat de mil, cu o particulară depunere de sentimente negative. Felul de a proceda al lui Flaubert este un mod tipic de disperare, datorită căruia lucrurile devin termeni de netrecut, cifre ale fatalităţii. Eroul e din nou deplasat şi în acelaşi timp scos afară din joc. Cu toate acestea, baronul Hulot al lui Balzac intervine în jocul pasiunilor, e învins, dar în momentul în care cedează luxuriei, devine actor, devine responsabil. Sînt responsabili Emma Bovary şi soţul ei? Sînt responsabili Homais şi celelalte personaje? Nu cumva este responsabil spiritul însuşi, fie chiar acel spirit diminuat şi înjosit de obişnuinţe şi prejudecăţi? Flaubert nu mai respectă realitatea, care totuşi îl salvase prilejuindu-i o inspiraţie provizorie, nu se mulţumeşte cu evenimentul întîmplat alături de lumea sa şi pentru aceasta este în drept să spună: *Madame Bovary c'est moi* şi să înceapă acea perioadă de catastrofă interioară care-l va duce la coşmarul din *Bouvard şi Pécuchet*. Într-adevăr, lumea reală avea un sens numai dacă i-l dădea el, dacă el intervenea, cu tărie, cu ochiul său deformat, să implice o adevărată muzică, un abandon pur şi simplu în inima înclinată către disperare. În acest caz, personajul este un erou la dispoziţia voinţei scriitorului şi nu poate face altceva decît să demonstreze, să ilumineze un principiu, o idee sau,

mai clar, o *Weltanschauung*. Ce să spunem despre școala realismului? Despre Champfleury, despre Duranty? Programul acestei școli atinge puncte și probleme care nu interesează direct chestiunea noastră. În fond, realismul tindea ca personajul-erou să intre din nou în limitele normalității și să refuze comentariile și amplificările pe care rămășițele spirituale ale romantismului i le impuneau. Este o corectare, care intră însă în cadrul romanului așa cum îl fixase Balzac. Însuși naturalismul este autorul unei corectări foarte importante și foarte diferite. Mai ales dacă ne referim la naturalism, în evoluția lui Zola, ni se va clarifica ideea că naturalismul la origine a fost un obstacol, un dig împotriva deformărilor romantice. Chiar și acei scriitori se supuneau unui mit al realității, care e ceva mai mult decât simplul realism, și în încercarea de a ajunge la această prețioasă categorie au fost siliți să dea bătălia pentru alte probleme, de exemplu pentru libertatea de expresie și de reprezentare, pentru folosirea mijloacelor și mecanismelor care se opuneau obișnuinței. De altminteri, Zola a pătruns în realism, dar nu s-ar putea spune pînă cînd, și mai ales în ce fel a rămas. În acest timp el a căutat să imprime lecturii lumii o catalogare și mai strînsă, și mai rigidă decât aceea cam improvizată a lui Balzac, o catalogare științifică. Realitatea, în intențiile lui, nu era decât cadrul consecințelor unor fapte determinate, întîmplate în trecut, era o viziune modernă a unor măsuri cerești, unde păcatul era identificat cu vina, răspunderea pentru anumite acte, cu resturile unor otrăvuri pur fizice. Nimeni nu vrea să susțină că Zola n-a lărgit cîmpul vizual al romanului, dar revoluția lui nu numai că nu neglijează omul, ci îl așază cu și mai mari drepturi și cu mai mari responsabilități în centrul lumii. Dacă omul se de-

dublează, el nu mai e numai un teatru de pasiuni, ci și de boli, de microbi, în puterea unui viitor misterios, ale cărei taine sînt blocate de progresele științei. Pentru rest se face o operă de substituie, și ea se face așa de bine încît ultimul Zola simte nevoia să înlocuiască cerul, la a cărui dărîmăre contribuise el însuși, cu utopia. Dacă, apoi, restrîngem domeniul observațiilor noastre și măsurăm puterea pe care lucrurile o au asupra lui Zola, trebuie să admitem că această putere este redusă, dacă nu chiar foarte limitată. Locomotiva, cîrciuma, piața nu sînt decît termeni de trecere de la realitate la pură fantezie, la cea mai aprinsă și mai neînfrînată dintre fantezii. Unele descrieri zoliste nu păstrează nici cel mai mic raport cu realitatea. S-ar putea spune că incizia este așa de violentă la un moment dat, încît rupe orice cordon ombilical cu imaginea omului real, astfel încît obiectele capătă o independență absolută și alcătuiesc un desen minunat, un tumult de culori, de sunete, ceea ce, după cum știți, este un procedeu tipic suprarealist. Nu numai Zola, dar și alți scriitori naturalisti — mă gîndesc îndeosebi la Huysmans — ocedează acestor fugi marginale. Dar e vorba într-adevăr de simple fugi, de alunecări? În afară de Maupassant și de Céard care, fiecare în felul său, au continuat să jure credință verbului naturalist, ceilalți au sfîrșit prin a echilibra vocația realistă, cu alte măsuri sau cu misterul (*En rade* de Huysmans și tot mai jos, pînă la liturghiile negre, pînă la lumea cealaltă și pînă la termenul *là-bas*) sau cu marile simboluri (adevărul, pămîntul etc.). În eventualitatea că ar fi într-adevăr necesar să trecem de la lecția naturalistă la cea a „noului roman“, cu acte justificative, ar trebui să ne oprim o clipă la Céard și la ceea ce este capodopera lui, și pentru că e la originea unui alt roman-cheie pen-

tru istoria noastră — *Ulisse* al lui Joyce. *Une belle journée* este un fel de epopee, nu de evenimente ci de nonevenimente : există în ea o regulă de *suspense*, dar numai pentru ceea ce se așteaptă și nu se întâmplă. Faptul constituie o sonoră dezmințire a canoanelor naturalismului, dacă prin naturalism înțelegem o perfectă identitate între realitate și adevăr, între natură și om. Astfel că ceea ce nu se întâmplă la sfârșit are mai multă importanță decât ceea ce s-a întâmplat. Partea visului depășește și se revarsă peste aceea a realității ineficiente. Școlile se urmează una pe alta, mai bine zis, se încălecă. S-ar spune că, pentru a trăi, romanul are nevoie de o foarte amplă claviatură. Pentru a rămâne în cadrul nostru, iată-ne la romanul psihologic, la triumful — astăzi complet căzut în uitare — al lui Bourget. Voi reține că această trecere avea toate actele în regulă, preocuparea științifică îi era fundamentală și lui Bourget, numai că se schimba evaluarea lucrurilor, a instrumentelor, se modifica lectura, și cum era vorba de o lectură polemică, exagerarea constituia nota care trebuia plătită, așa cum se întâmplase și cu maeștrii naturalismului. Bourget înțelegea să restituie omului un domeniu pe care Zola i-l sustrăsese. Poate și din cauza aceasta el și-a închipuit că era suficientă o aplicare mecanică a tuturor elementelor naturaliste pentru a ajunge la adevăr. Raportul roman-societate ieșea întărit, dar într-un cadru restrâns, întrucât umanitatea sensibilă, umanitatea susceptibilă de pasiuni, de drame, era, pentru Bourget, o umanitate aleasă, ce trebuia căutată în clasele de sus ale societății, în aristocrație și în înalta burghezie. În felul acesta nu numai că viziunea lui era viciată, dar se dovedea și foarte săracă. Vom mai adăuga și faptul că personajele bourgetiene erau aidoma imaginilor foto-

grafice retușate, niciodată însuflețite de o viață proprie, din care cauză romanul devenea o simplă operație matematică. Bourget, France sînt pași pe loc, dacă nu grave afronturi aduse corpului vital al romanului. Operațiile, jocurile, delectarea datorită umorului au încetinit progresul romanului. Dar Bourget în mod direct, dinafară, ne duce la Proust, la unul dintre cei mai mari creatori și la maestrul nediscutat — cel puțin astăzi — al romanului din secolul al XX-lea. Opera acestuia iese dintr-o mare ambiție psihologică, dar acolo unde Bourget se oprea la confruntări văzute dinafară, Proust și-a înfipt cuțitul în a doua realitate, în realitatea care se naște din confruntarea dintre realitate și memorie. Pe al doilea termen trebuie să punem accentul și pe sporul de capital pe care Proust îl aduce omului, ca și, în sfîrșit, pe numărul de stări pe care el le strînge și le concentrează în înfățișarea romanului. Este o adevărată revoluție globală care are loc în cadrul aparent intact al romanului: revoluție, pentru că salvează din nimicirea timpului o categorie într-un fel filozofică, pentru că insistă asupra memoriei ca posibilitate de confruntări, pentru că acestui examen al său îi este supus omul întreg, nu un aspect sau o condiție ori o situație exterioară a lui. Mi se pare dificil să pot renunța la Proust, mi se pare apoi grav să-l elimin dintr-o istorie activă. Este adevărat că scriitorii „noului roman“ vor să pornească de la zero și să ia lumea așa cum i-a apărut ea lui Adam în prima zi.

Drumul pe care l-am făcut prin istoria romanului, subînțelegînd impozițiile noii școli, era necesar spre a confirma principiul superiorității sau fie și numai pe acela al necesității ca omul să fie în centrul ori numai la marginea lumii care urma să fie reprezentată. Personaj dedus din observație,

ca în timpul lui Lazarillo, personaj înzestrat cu calități interioare, personaj ca semn de independență și în sfârșit personaj erou, această scară progresivă nu lasă îndoieli cum nu lasă îndoieli anti-strofa tragediei, elementul dramatic din orice moment, chiar și în acela care neagă o atenție deosebită față de om. Robbe-Grillet începe prin a refuza spiritul de tragedie, întrucât omul n-are nici o putere, nu numai de a interveni în jocul lucrurilor, dar nici măcar de a se distinge, de a se detașa pe orizontul cenușiu al lumii.

Poziția apare complet răsturnată: în romanul care nu-și reneagă trecutul, de exemplu chiar și într-un roman neancorat în lucrări ca *L'Étranger*, dialogul om-lucruri continuă, fie și în cadrul absurdului. Este o lume care a încetat de a mai transmite sau este un om care înaintea înfășurat într-un înveliș de nonsentimente. În orice caz este vorba de un fapt provizoriu, pentru care denunțarea este suficientă spre a înțelege greutatea tragică a situației. Însăși lumea absurdă a lui Kafka, perfectă ei abstracțiune nu elimină, nu refuză omul, ci dimpotrivă, operele sale sînt adevărate poeme ale unei stări de damnație. Eroul a devenit o victimă, o victimă monstruoasă, tot așa de monstruoasă pe cît e de monstruoasă lumea care îl oprimă. În Robbe-Grillet nu este loc pentru om, și chiar obiectele sînt impermeabile, fie și la cea mai mică sugestie, la cea mai îndepărtată memorie umană. Trebuie să spunem că autorul romanului *Jalousie* are asupra acestui punct o atitudine de intransigență absolută, în timp ce, de exemplu, Butor vede obiectele ca pe niște bureți, prin urmare în stare de a absoarbe poziția omului. Cînd deschideți un roman de Robbe-Grillet vă așteptați la apariția, dacă nu a unui personaj, cel puțin a unui om, dar lectura vă convinge repede că trebuie să vă lipsiți

de acest punct de referință și că omul este vizibil numai în lumina altor obiecte, a unei cești, a unui pahar, a unui loc la masă. Ceva mai mult, oamenii săi fac totul pentru a atenua ponderea posibilă ce le-ar veni din reflectarea unei acțiuni particulare. Folosirea gumei este determinantă și are valoare de simbol. Nu numai că autorul nu-i vede, dar oamenii săi fac totul ca să șteargă orice urmă „sensibilă” a trecerii lor. Pe de altă parte, personajul trăiește cu condiția să existe o istorie, o stare sufletească, un timp, trei lucruri care pentru noul roman nu trebuie să existe, ba chiar nu pot să existe, pentru că altfel jocul lor ar trebui să pășească pe o aceeași linie, și aici liniile sînt infinite, la fel de infinite ca și punctele de vedere și la fel de infinite ca și posibilele relatări operate de romancier. Noul roman este o sumă de plăci pe care trebuie să le faci să se îmbuce astfel, încît să obții o placă unică avînd totuși o valoare limitată: senzația pe care o obții la lectură nu este numai trecătoare, dar n-are valoare în afara acelei clipe, a acelui moment. După o clipă, totul naufragiază în nedecis, în cenușiu, în inform. De ce se refuză „timpul”? Pentru că timpul este un mod de a orienta, de a da un sens realității. Timpul presupune o construcție. Proust însuși, făcînd din el o categorie, era nevoit să opereze multe salturi, să lase multe spații goale. Și tocmai salturile memoriei, voluntare în cazul unui roman, ar fi o trădare față de realitatea completă a lumii. Dacă sînt lăsate să trăiască aceste unități tradiționale, i se dă romanului un curs pur fictiv și poate că îl încarcă cu un al doilea sens, de ordin moral, care nu are nici o valoare. Romanul posedă o semnificație numai în el însuși, nu poate explica nimic, nici un personaj, nici, cu atît mai puțin, un caracter sau o întîmplare, romanul deschide roma-

nul, așa cum pentru Husserl din ultima perioadă — s-a observat foarte bine — filozofia își găsește rațiunea în însăși ideea de filozofie. Poate exista o filozofie? Poate exista un roman? se întreabă prin rîcoșeu Robbe-Grillet. Dacă romanul postulează — fie și indirect — o explicație sau pune numai o întrebare, nimeni nu ar putea rupe vîlul enigmei care cufundă toate lucrurile, obiectele și oamenii într-o absență, mai bine spus într-o nonștiință universală. Otrava teatrului e prezentă încă de la primul moment al acestei dispoziții. Dacă accentuezi un lucru în raport cu altul, se stabilește o condiție de dialog pe care noul roman îl refuză, așa cum refuză și restul. Cu alte cuvinte, omul nu are nici o putere, nici direct, nici indirect. Nu are nici posibilitatea de a privi, întrucît privirea trebuie să fie globală și să urmeze un raport aparent fărîmițat. Omul poate să cadă sub obiectiv ca oricare alt lucru și trebuie să cadă fără rezerve, fără scopuri ascunse. Am vorbit despre obiectiv, dar ne este oare acest lucru permis? Obiectul lasă să se presupună prezența unui operator, în cazul scriitorului care înțelege, în accepțiunea jocului și a fabulei, să răstoarne lumea pe care o are în față. Evident că, dacă este imposibil să te lipsești de o cameră de luat vederi, obiectivul trebuie să fie imparțial, astfel încît să pară la sfîrșit inert, sau, cel puțin, trebuie să fie manevrat ca și cum posibilitatea romanului, în vechiul sens de acțiune, n-ar exista. În Robbe-Grillet nu există în fond nici o predispoziție, nici o poziție a romanului și, din acest punct de vedere, cărțile sale au fost clasificate ca anteromane, ca preromane, unde nu aflăm decît magma informă a realității ce trebuie înregistrată și nu experimentată, și cu atît mai puțin organizată. Desigur, niciodată nu s-a mers așa de departe ou distrugerea omului, n-aș spune a personajului, care

este aci o categorie inexistentă, ce trebuie inventată din nou. Nu ne este permis să vorbim nici măcar de vreo pulverizare. Scriitorul trebuie să fie totodată mereu în gardă împotriva pericolului de exaltare, camuflată oa inspirație. Romancierul trebuie să fie numai un meșteșugar, care are sarcina exclusivă de a face bine ceea ce poate să facă. Nu în zadar revoluția lui Robbe-Grillet n-a fost făcută în numele unei filozofii, al unei noi religii a omului, al unei anarhii. Ea a fost făcută în numele artei. Auzim mereu repetându-se că e nevoie să se dea toată grija formei, invenției formelor, care ar coincide cu prima lectură a realității. Diferența care există, după ei, între realismul, între infinitele tipuri de realism ale istoriei, și realismul lor constă în faptul că pentru ei între oameni și lucruri există un semn de egalitate, în timp ce pentru ceilalți, fotografierea realității era numai și exclusiv intențională. Robbe-Grillet a mai adăugat că romanul ar trebui să fie față de realism, ca un tablou față de fotografie : de aci importanța decisivă a obiectului, nu analizat, dar atacat din toate părțile și sub toate unghiurile. Nu există pasaje de timp în *Jalousie*, iar cele care nouă ni se par astfel nu sînt decît pure referințe la condițiile mediului înconjurător, ale atmosferei : ca soarele, locul umbrei, valoarea obiectelor. Există, deci, o parte care nu se schimbă și pe care nimeni nu va reuși s-o răstoarne sau s-o învingă, în lumea lucrurilor vizibile, avînd prin aceasta o durată concretă mai mare decît aceea pe care ar putea-o avea sentimentele noastre sau senzațiile. Timpul este de nerecunoscut și trebuie să fie considerat ca atare, în orice alt mod ar suferi — cum s-a spus — interferențe sau concilierii cu interesele noastre, ori, mai rău, cu convențiile noastre.

Care este, deoi, funcția noului romancier? Ni se răspunde: nu aceea a observatorului privilegiat. Știți că în ce privește poziția scriitorului de romane există o lungă polemică, pe care, chiar acum douăzeci de ani, Sartre a reînviat-o împotriva lui Mauriac, acuzându-l că vrea să fie în același timp și martor și complice. După Sartre, poți fi sau victimă sau judecător, dar distincția nu este acceptată de noua școală, care vede în această dilemă două fețe ale aceluiași rău. A fi judecător sau a fi victimă ar însemna să rămii într-o poziție de dialog, de actor, întrucât rezultatul spectacolului nu este niciodată determinant sau obiectiv. Obiectivitatea este ambiția acestor noi romancieri, chiar dacă pentru un critic acest termen „obiectiv“ se pretează la confuzii și la discuții: ar fi mai just să spunem „obiectual“. În fond obiectivitatea este un mit, ca și imparțialitatea, și e mai cuminte să-i lăsăm cititorului continuarea, să lăsăm obiectul să se maturizeze ca sediment o dată cu distanța. Pentru unii operația ar fi posibilă, dacă este adevărat — cum de altfel este — că o a doua și o a treia lectură a romanelor lui Robbe-Grillet ne ajută să vedem mai bine, să distingem mai bine contururile lucrurilor. Pentru că de „contururi“ este vorba. Educația și formația sa științifică nu trebuie să ne înșele asupra evoluției finale a cercetărilor lui Robbe-Grillet. Este vorba de o știință de mijloace, de o justă aplicare a instrumentelor. Pentru el, folosirea microscopului se oprește la perfectă sistematizare a instrumentului, în timp ce ochiul va încheia operația de recunoaștere, o va perfecționa dacă va fi posibil. Tot restul se blochează de îndată ce se observă pericolul de a trece la o senzație organizată, la primul pericol al unui sentiment, la limita de rezistență. Privirea, pe de altă parte, își găsește protecția în dezumanizare, este un ochi care nu tre-

buie să fie în raport cu sediul emoțiilor, al memoriei. Trebuie să fie impasibil ca un înregistrator. La acest punct nu putem spune că nu există nimeni care să nu-și dea seama de importanța pe care a avut-o cinematograful în definirea „noului roman”. Istoria raporturilor dintre cinematograful și roman e prea lungă și stufoasă, ca să ne mai referim la ea aici. E suficient să știm însă că Robbe-Grillet însuși s-a ocupat de ea într-o mică lucrare intitulată *Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque* (în *La revue des lettres modernes — Cinéma et roman*, vara lui 1958). Așadar Robbe-Grillet susține că romanul, ca și cinematograful, trebuie să-și dea seama de aceleași probleme, întrebându-se: din ce punct este privit obiectivul acesta? Din ce unghi? De la ce distanță? Cu ce lumină? Privirea se oprește asupra-i mai mult timp sau trece fără să insiste? Se deplasează sau rămîne pe loc? În felul acesta romancierul veșnic omniscient și omniprezent este respins. Nu mai este Dumnezeu care descrie lumea, este omul, un om. Și chiar dacă nu e vorba de un personaj, în orice caz este la mijloc un ochi, un ochi uman. Romanul contemporan, despre care adesea, se aude spunându-se că vrea să excludă omul din univers, în realitate îi dă primul loc, acela de observator. Mai sînt — adăugăm noi — cîteva contraziceri: foarte bine, în ceea ce privește partea atribuită *unui* om, sîntem în fața unui lucru onest, dar cum este posibil să pui de acord privirea umană cu o constantă de umilință, de indiferență? Primejdia există și pentru ochiul omului, ca și pentru om: să devină un om regulator, un ochi-Dumnezeu. Cu alte cuvinte, poate fi imaginat un observator care să fie așa de imparțial, încît să fie neutru? Imparțialitatea poate fi oare atinsă, sau este și ea un alt mit, așa cum era naturalismul pentru Zola? Re-

prezentanții noii școli au luat diferite măsuri de precauție : între altele au redus domeniul de observație, rar peisaje, panorame vaste, nici un oraș, nici măcar un sat : peisajul lor ideal — am spus-o — este o suprafață plană, cel mult o cameră. În ultimul roman al lui Grillet există o persiană care în cele din urmă delimitează și absolvă tot spațiul. Privirea este, prin urmare, limitată la lucrurile care se văd : se refuză indefinitul, ceea ce se află dincolo și nu poate fi reperat, într-un cuvânt o privire legată de lucrurile concrete, care să facă parte dintr-un inventar abstract (nu putem spune un inventar logic, întrucât acest termen ar lăsa să se presupună o voință, o alegere), în sfârșit conjurată și temută intervenție a omului.

Numai că, la punctul acesta, socotesc că este permis să ne întrebăm pînă la ce grad apare posibilă această operă de reperare și dacă n-ar fi necesar să-i fixăm un termen : este cu putință ca lumea noastră să poată fi urmărită și înscrisă într-o istorie, numai prin obiecte și, ceva mai mult, printr-un număr determinat de obiecte ? Să admitem că orice construcție s-ar încerca, ea se va baza în cea mai mare parte pe arbitrar, pe o alegere care va prejudicia și va sacrifica multe alte voci, dar va fi totuși o alegere, va fi un rod al conștiinței umane. Dacă Robbe-Grillet recunoaște ochiului posibilitatea de a se opri mai mult sau mai puțin asupra unui obiect, faptul acesta înseamnă că este vorba de o alegere, că nu există nici cel mai mic numitor comun al lucrurilor de nedepășit, că în însăși natura realității se află sugestia acestei alegeri. Poziția „noului romancier“ pare astfel o poziție de încheiere și nu o posibilitate de reînnoire, plecînd de la zero. Procesul „privirii“ este termenul unei crize a romanului însuși, al descompunerii sau, mai bine, al insecurității personajului. Chiar

personajul proustian denunța acest cancer interior, acest sens de incertitudine (să ne amintim că și pentru Froust numai arta scapă de apăsarea morții), dar în comparație cu personajul lui Sartre sau al lui Camus, el avea încă o figură bine conturată. Cu Sartre lucrurile au câștig de cauză; personajul este o victimă, care în cel mai bun dintre cazuri încearcă să dea un sens lumii. Cu Camus adevăratul personaj este „străin“ lumii; nu mai are legături, poate face binele sau răul, iar răul însuși este rodul unei coincidențe (să vezi trupul unui om, să-ți aduci aminte că ai o armă și delictul s-a și întâmplat). La Queneau personajul e o schiță, un mecanism al minții. În concluzie, omul nu mai are în roman posibilitatea de orientare și cu atât mai puțin crede în vechiul său drept de cetățenie. Chiar sentimentele sînt folosite după caz. Cînd lucrurile merg bine, ele sînt obstacole de probă. Ne-o spune profesorul Delarue din *Chemins de la liberté*. Ultima legătură fragilă e aceea a *angajamentului*, a pronunțării, cuvîntul trebuie să salveze figura umană. Desigur, nu existau la acești scriitori alte căi de ieșire. În fond, Sartre postula o soluție filozofică în libertatea sa proclamată, dar nu-ți trebuie mult să înțelegi că nu era vorba decît de o poziție comodă, fictivă, aceea a irealului.

Lumea apărea goală, lipsită de om, disponibilă, și aceasta nu era numai o aparență, ci o realitate pe care istoria, în ceea ce o privește, o autentificase *ad abundantiam*. Ceea ce a fost numit nonrealism în cinematograful și în literatură nu denunța în fond decît această carență de puteri: omul își pierduse orice drept, nu numai de a guverna lucrurile, dar chiar și pe acela de a le vedea în justa lor proporție. De aici dorința de a lăsa să vorbească lucrurile, de a purta aparatul de cinematograful pe străzi (cum a făcut Rossellini), de a lăsa, ca o ul-

timă și disperată resursă, să intre mulțimea pe scenă sau în cadrul unui roman. Nu se mai văzuse niciodată o atît de completă abdicare în fața obiectelor, asupra cărora, în cele din urmă, își descărca nevoia de credință sau de superstiție, adică tot ceea ce nu acordase unor lucruri interioare mai dificile și mai importante. Robbe-Grillet a ajuns după golirea scenei, a văzut obiectele, a crezut că, restituindu-le viața, ar fi putut să reînceapă o lec-tură a lumii, care să nu fie numai o repetiție sau o descărcare retorică. El a văzut că omul era ab-sent și, spre a-i găsi scenei un centru, a deplasat obiectele, le-a dat lor demnitate de personaje, a făcut din ele stimulent, materia privirii. Cînd vor-bește de pictură, el nu e prea departe de calita-tea viziunii sale. Criticii au vorbit de primul De Chirico, de piețele goale, cu toată prezența în ele a monumentelor sau a personajului uman. Robbe-Grillet ar vrea să adauge: am lucrat cu ceea ce am văzut, cu ceea ce a rămas după diluviu, după ce au dispărut în abisele istoriei construcțiile ar-bitrare, nedrepte, ireale ale oamenilor. Omul ar trebui să reînceapă să trăiască de la acel punct, ca și cum ar acostă la una din plajele sale simbolice și ar rămîne strivit în numărul infinit al grăunțe-lor de nisip. Totul trebuie să o ia de la capăt. Această nouă poziție își așteaptă grupul familial și celelalte treceri spre societate. Desigur, nu mai există nimic din imaginea vechei societăți conven-ționale. Ceva mai mult, omul vag al „noului roman“ ignoră pînă și cuvîntul, care este un mijloc de apă-rare și un mijloc de a se impune, de atac. Importanța unui roman din această școală, *Le Bavard* de Lous René des Forêts, constă tocmai în această opoziție polemică a fluviului de cuvinte, a „vor-băriei“ nesfîrșite, față de cuvîntul în absolut, față de cuvîntul-verb. Discursul infinit este un fel de

monolog interior al embrionului de om, nici măcar de personaj. El servește ca demonstrație a imposibilității de a zgîria crusta terestră a lucrurilor. Cuvîntul duce spre teatru și Robbe-Grillet are aceeași neîncredere, ca și Valéry, în poveștile care încep cu „doamna a ieșit la cinci...“, [care începe] prin urmare cu o copleșire asupra realității de către ficțiune. Pentru toate aceste motive noul roman rămîne dincolo de orice categorie umană. Omul acesta invizibil nu are puncte de referință decît în obiectele care îl înconjoară și ceea ce ar putea fi trecutul său, ceea ce ar putea să-i facă istoria este o urmă pur temporară pe care apa sau cîrpa o pot șterge. El nu are vorbire, nici posibilitate de dialog, de teama de a aluneca într-o situație dramatică și de a cădea sub roata mecanismelor convenționale. Omul acela este o lume închisă, impenetrabilă, dar ca și lucrurile poate purta semnele altora: gelozia lasă urmele sale asupra bărbatului, în *Jalousie*, dar acestea sînt de altfel semne care nu pot fi organizate, care nu fac istorie. Am vorbit despre Valéry și tocmai romanul său *Soirée avec Monsieur Teste* este unul din rarele exemple ale genului, care într-o oarecare măsură justifică întoarcerea „noului roman“ la zero, la suprafața nediferențiată. El constituie un mod de a evita confruntarea cu viața, adică deja un refuz. Astăzi, în noul roman, ceea ce noi numim „viață“ nu mai are nici un înțeles. Odinioară, spre a se preciza valoarea unui roman se spunea „viața însăși“, astăzi această formulă de recunoaștere ar avea o greutate opusă, ar însemna că noii romancieri au făcut operă din minciună, au construit din carton o narație cu totul ireală. Aceasta înseamnă că n-o să mai existe „istorisiri“, n-o să mai existe istorii ale oamenilor? Iată întrebarea pe care un lector

nu poate să nu și-o pună, continuînd cu acest fel de lecturi. Unele erori de perspectivă, unele erori pur și simplu sînt ele de ajuns ca să blocheze munca romancierului la nivelul minim? Decît să ne gîndim, poate, la o reformă completă, ar trebui să ne gîndim la o reformă parțială, instrumentală, așteptînd să fie posibil a reda romanului o dimensiune în sensul uman. Urmează să orientăm problema spre direcții care ne angajează și mai mult, să căutăm să smulgem lucrurilor un limbaj propriu, să însuflețim din spate, din cealaltă parte, foaia, alba pagină mallarmeană. Dar și în acest caz nu e nici o îndoială că **receptarea are un caracter uman** și omul este cel care instruiește sensul și calculează însemnătatea diferitelor răspunsuri. Cînd de exemplu în pictură, pe de altă parte, se face din obiect centrul tabloului, putem gîndi că este vorba de un centru provizoriu, că pentru un moment omul este înlocuit cu un sentiment parțial. Pentru ca noul roman să ajungă la o viață normală, este indispensabil ca sensul să fie general, ca o altă lume să fie substituită lumii pe care o cunoaștem. Tocmai acestor lucruri le răspunde Robbe-Grillet cînd subliniază modestia acțiunii întreprinse de el. Celelalte școli își făceau iluzia că reînnoiesc panorama romanului sau chiar că reprezintă o nouă figură umană. Ei, noii romancieri, se opresc la construcția instrumentelor, lăsînd în rest lumea posibilă într-o stare mai puțin larvară, întrucît larva, deși este un semn de imperfecțiune, constituie totuși un semn care își are locul său în geografia umană. Avem a face mai degrabă cu pregătiri tehnice pentru roman, decît cu romane. Din acest motiv, cel mai important lucru rămîne de făcut și nu se știe dacă reprezentanții „noului roman“ se gîndesc să-l înfrunte, legați cum sînt de planșa de desen și de manevrarea instrumentelor de luminat. În sfîrșit,

o dată prinsă lumea în camera de luat vederi și după ce i s-a permis obiectivului un tur mai vast de orizont, va fi necesar ca omul să fie readus în acel cadru, fie chiar un om anonim, fără istorie, fără geografie controlabilă. În asemenea caz nu este vizibil cum va reuși să se evite o interpretare sau numai o descriere psihologică. Chiar lentă, mecanică și eterna descriere a noilor romane, în care totul este răscumpărat și dus către un termen provizoriu, constituie o parte, o lectură a lumii vizuale, a ceea ce este. Și iată punctul viu al problemei : descrierea trebuie să rămână astfel, romancierul nu este decît un angajat să înregistreze diferitele treceri ale orelor, reflexele, cele mai mici transformări. Adevărul esenței noastre, adevărul de a te simți obiect, este imobil, e o rocă, un element invincibil al naturii, sau, dimpotrivă, are un sens ? Iată cum romanul care a vrut să ignoreze supozițiile problemei finale se trezește dintr-o dată la aceeași problemă de care s-au izbit scriitorii de romane, din momentul în care romanul și-a cucerit locul său de prestigiu.

Concluzia, firește, nu poate fi decît provizorie. Trebuie să luăm act, socotesc, de onestitatea fundamentală de care dau dovadă încercările acestor romancieri, de angajamentul lor, așteptînd să sosească vremea cînd se va trece la construcția edificiului adevărat. Pînă astăzi, noi am asistat la punerea temelior de către Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Cayrol etc., am avut posibilitatea să măsurăm greutatea „refuzului“ lor, să le înregistrăm contradicțiile și chiar să consemnăm adevărate rezultate : mă gîndesc la *Jalousie*, la *Modification*, ca să respectăm punctele cele mai însemnate, dar chiar aceste rezultate sînt prea legate de restul chestiunii, de fondul problemei, pentru ca să ne putem mulțumi cu o simplă satisfacție. Chiar acceptînd principiul pri-

matului artei, ecoul refuzului e prea vast, privește prea îndeaproape pe omul organizat, cu care totuși ne înveșmîntăm, pentru ca această artă să rămînă validă în ce privește lucrul bine făcut, al bunului meșteșugar. Un asemenea angajament presupune o altă soluție și mai însemnată. Înapoia ochiului, înapoia instrumentului așteptăm să vedem și să înțelegem ce fel de observator însufletește problema noului român.

1959

BĂTĂLIA ROMANULUI ITALIAN

Romanul italian a dat, după al doilea război, o mare bătălie care se pregătea de mulți ani. Astăzi a câștigat-o, după un atît de mare interval de timp de la primele lupte. Să spunem că n-a fost o victorie, ci numai bunăvoință, muncă și o urzeală confuză de neînțelegeri și de intenții? Acestei întrebări capitale îi vom putea da răspunsul numai la sfîrșitul unei examinări amănunțite a tuturor momentelor bătăliei și după ce vom fi cîntărit bine rezultatele în lumina propunerilor și a polemicilor.

Am spus că romanul italian nu a așteptat sfîrșitul războiului — care pentru noi însemna mai ales sfîrșitul dictaturii — pentru a pune problema creației libere, a creației care în același timp să fie cît mai aderentă posibil la argumentele realității. Încă din jurul anilor 30, se puteau nota simptomele unei crize, în linii mari, criza constantă a literaturii noastre, dar în cazul acesta specific, criza romanului față de realitatea vieții cotidiene: mai întîi o criză de delimitare și apoi o criză de realizare. După Verga, și am putea spune, pe un plan mai înalt ce privește viața spirituală, după Fogazzaro, romanul italian a bătut pasul pe loc tocmai pentru că nu putea să-și recunoască un teren de confluență, toate posibilitățile și calitățile lui căpătînd, prin corupere, o formă abstractă de decantare. Existase între timp Tozzi, dar lecția sa, din păcate, a rămas inertă și pasivă,

fiindcă, îndată după ea, romanul a fost literalmente frînat de literatura de așteptare și de căutare artistică : frumoasa literatură a autorilor de articole și a poezilor în proză. Ca Tozzi, Svevo a suferit și el aceeași soartă. Aici lucrurile erau și mai grave, întrucît romanul svevian dezvăluia într-adevăr pentru prima oară romancierilor italieni un domeniu virgin de investigație psihologică. Între anii 20 și 30 am avut aceste două cazuri excepționale de sugestii renegate sau de-a dreptul refuzate. Ar fi acum prea anevoios să cercetăm cîtă parte de surditate sau de iresponsabilitate era în poziția noilor scriitori, sau dacă o astfel de poziție era rodul unei condiții a vieții italiene, care se închidea în ea însăși și se întorcea să conceapă literatura ca o operă particulară de cultivare lăuntrică. Probabil că e vorba de o fuziune a acestor două motive, însumîndu-se împreună într-o poziție de caracter tradițional și de o anumită descurajare față de viața care depindea de precise rațiuni istorice și politice. Unul din fenomenele cele mai importante de după primul război mondial fusese *la ronda*, care chiar și astăzi păstrează un element exact de lecție, tocmai pentru că indică o comportare tipică a scriitorului italian. Scriitorul italian, ori de cîte ori se află în situația de a trebui să aleagă un drum mlăștinos ca să poată ieși dintr-o literatură ambiguă sau pasivă, dă înapoi și caută să-și sublinieze descoperirile, semnele de întrebare, caută, cu alte cuvinte, să uite prețul pe care realitatea îl obligă să-l plătească. O nevoie de puritate îl domină, dar e vorba de o puritate care încetul cu încetul sfîrșește prin a-i paraliza toate mișcările și se transformă din acel moment în gesturi. În felul acesta o literatură de oameni tinde să devină o literatură de statui și interpretarea se oprește încetul cu încetul în fața exigențelor unei lecții morale, emblematici-

ce. Dar dacă aceasta a fost tendința oficială a literaturii din acei ani, nu putem însă uita impulsurile, acele neliniști și cercetări care, fie chiar în șoaptă sau pe ascuns, se opuneau unui climat nemișcat și stabilizat. E suficient să ne gândim la nașterea unui scriitor, unul din cei mai bogați în fermenți vitali, cum a fost Alvaro, ca să înțelegem cât de greu se adapta acest scriitor la ordinea, la echilibrul, în sfârșit la cadrul rondei. Istoria naratorului Alvaro este, din acest punct de vedere, foarte semnificativă: într-un anumit sens este vorba de victima cea mai ilustră a luptei pe care literatura noii ordini a dus-o împotriva romanului. Puțini scriitori au simțit, ca Alvaro, importanța vieții, captată nu numai de la izvorul aspirațiilor ei firești, dar în implicațiile ei cele mai moderne, mai actuale, acolo unde cronica ajunge să-și asume argumente de mare violență. Este adevărat că Alvaro n-a avut tăria și curajul să rupă cu predispozițiile spre zăbavă ale celei de a doua firi a lui, care era meditativă, dînd un curios amestec de istorie și poezie. El a făcut, totuși, în felul lui, o carieră de romancier, plecînd de la o bază de tip naturalist, aplicată lumii originilor, a satului, și ajungînd la dorința de a reprezenta o anumită Romă, ori Italia așa cum fusese ea redusă și rănită de fascism. Dar explozia sa de romancier a rămas într-un anumit sens înăbușită, cum se întîmplă oarecum cu unele experiențe nucleare, în care puterea exploziei este îndreptată spre centrul pămîntului și nu este eliberată în atmosferă. Exemplul său, care nu este greu de înregistrat, rămîne valabil pe drumul ce duce de la *Gente in Aspromonte* la *Età breve*. A existat, deci, și pentru Alvaro exigența bătăliei, dar din momentul în care istoria lui de scriitor se formase într-o epocă închisă, pentru el n-a existat insurecția, n-a mai rămas nici o posibilitate de a adera

la liniile neorealismului, dacă, din comoditate, acceptăm acest termen ca simbolul însuși al bătăliei romanului italian de după război. Alvaro și-a continuat drumul pe cont propriu în contrast față cu vremea, dar într-o manieră comprimată și poate deplasând cercetarea din domeniul investigației pure în acela al inteligenței morale. Ce ajutor a dat el bătăliei deschise în anii 40—50? Aparent, nici un ajutor sensibil, întrucât Alvaro era prea în vîrstă și avea în spatele lui o frumoasă carieră de scriitor, ca să poată coborî în stradă, spre a face propuneri, spre a intra în polemici. Ca un izolat capabil, Alvaro cunoștea termenii și natura problemei, dar știa și că romanul, spre a cîștiga bătălia, trebuia să posedă un hinterland de meditație, de calcul îndelung, și nu numai de improvizație. Evident, el credea în utilitatea unor anumite permanențe, în menținerea unor anumite structuri, altfel nu ne-am putea explica ideea autobiografiei romanțate cu care el înțelegea să opereze o sudură între prezentul și trecutul Italiei sale. Cum trebuie să înțelegem această fidelitate față de regimul autobiografiei? E ca o rămășiță a literaturii din perioada dintre cele două războaie sau, dimpotrivă, este semnul unei ambiții mai înalte, datorită căreia romancierul, după Alvaro, trebuia să tindă spre restituirea integrală a lumii, spre o formă superioară de mixtură, în care totul să conveargă spre narația plină și totală a vieții? Neîndoios, Alvaro tindea către această a doua soluție, dar în răstimp n-a mai fost ajutat de un avînt tineresc și mai cu seamă a simțit că nu are sprijinul societății în care trăise și în care continua să trăiască. Este adevărat că autobiografia sa romanțată nu este inteligibilă în mod exact fără ajutorul jurnalelor sale. Încă o dată viața se răzbuna pe trupul romancierului, nepermițînd acea indispensabilă fuziune, sau, cel puțin, acea pari-

tate de drepturi și acel regim de vase comunicante, ce hrănește însăși viața romanului. În felul acesta nu s-a realizat niciodată în Alvaro ideea de timp, ci el a rămas totdeauna la un regim de tablouri disperate, de „bucăți“ de carton.

Îi folosise studierea societății italiene, a noii societăți, îndeosebi a aceleia care luase naștere cu triumful fascismului? Aici, mai mult decât romancierul răspunde eseistul și autorul de jurnale: fără îndoială că în cele din urmă Alvaro ținea sub privirea lui mai cu seamă o parte din societatea italiană, înregistrându-i contracțiile, defectele, grimasele. Aceasta nu este calea principală a romanului, care rareori permite interogarea parțială. Discuția s-ar putea lărgi la ceea ce a fost evoluția unui scriitor dintr-o altă generație, a lui Brancati. La Brancati, lectura societății s-a născut din contemplarea unor vicii, unor ticuri ale personajelor model. Numai într-o a doua etapă el a ajuns la o lectură deplină, dar punctul de plecare rămânea mereu original, iar sub unghiul calității reconstituirii, umoristic, satiric, deci îndeosebi unghiul unei realități de grabă particulară decât parțială. Se poate vedea că înlăuntrul formulei era o mare parte din istoria romanului nostru, silit să surprindă unele aspecte determinate ale vieții, pentru că îi era imposibil să se pronunțe total. Și tocmai asupra acestui punct s-a concentrat partea vie a bătăliei literare de după război: se avea în sfârșit în vedere nararea unui subiect comun, nu prin personaje caracteristice, nu regional, nu țărănesc, ci unul în care italianul să se confunde cu omul *tout court*, în care viața unui oraș sau a unui sat al nostru să poată răspunde unei idei de viață modernă. În general, itinerariul romancierului nostru este un itinerar obligat spre o cadență provincială. În perioada de după al doi-

lea război mondial s-a tins spre schimbare, dar cu ce rezultat? Să trecem la un alt caz exemplar care în anumite momente a făcut mult zgomot, acela al lui Vittorini. Și Vittorini a început să lucreze în perioada dintre cele două războaie. Se poate spune că el a avut o bună intuiție, că a înțeles care era adevărata cale a romanului, calea lucrurilor, a oamenilor. A început cu povestiri ce puteau să însemne, dintr-un punct de vedere, un omagiu adus tradiției literaturii cu rază limitată, dar chiar în acest domeniu restrâns, Vittorini făcea totul pentru a dărâma piedicile, regulile, cadrul literaturii tradiționale. Impulsul definitiv i-a fost dat dinafară, din marea realitate a lumii. Mai întâi războiul din Spania și apoi presimțirea războiului total, iminent, l-au pus pe Vittorini în situația de a observa un om natural, care se vedea ofensat de lucruri. A fost vremea operei lui *Conversazione in Sicilia*, care oricum ar fi judecată astăzi, reprezintă greutatea gestului său literar. Vittorini părea la vremea sa că vrea să evite toate discuțiile. La o atentă examinare călătoria de întoarcere în Sicilia însemna mai mult decât o întoarcere la origini, ceea ce ar fi fost o concepție literară a unui diletant abia mascat, însemna o întoarcere la omul lăuntric, la omul liber. Este adevărat că protestului ar fi trebuit să-i urmeze anotimpul construirii. În loc de aceasta, Vittorini a rămas timp de atâția ani sfîșiat între două ispite: cea dintîi era aceea de a rămîne credincios mitului omului nou, cealaltă, de a urma un ritm mai liber, din punct de vedere artistic, de creație și de invenție. În cele din urmă scriitorul le-a părăsit pe amîndouă și a ales o tăcere care durează de mai bine de zece ani, a devenit călăuză și maestru al tinerilor naratori, făcîndu-și iluzii — nu știu pînă la ce punct — despre importanța și utilitatea acestei munci. Revoluția a naufragiat în-

tre „fişe de prezenţă“. Chiar numele acestei colecţii ar putea să pună în gardă pe un spectator prudent, întrucît Vittorini, proclamînd revenirea la opera minoră de cheltuit pe loc, în afara oricărei adevărate economii literare, anunţa cel dintîi falimentul noului roman. Cu alte cuvinte, romanul fusese zdruncinat de schimbarea condiţiilor politice şi sociale, răspunsese cu intenţii de reînnoire, dar avîntul său nu trecuse dincolo de polemică, de unele veleităţi, căzînd astfel din nou în cadrul probelor parţiale şi, ceea ce e şi mai rău, în idolatrizarea unei Italii provinciale. Nici măcar n-a fost vorba numai de conţinut. Falimentul s-a petrecut în doi timpi şi pe două planuri diferite: s-a crezut că se poate opune unei realităţi ordonate şi filtrate prin literatură, o realitate dezordonată şi sortită folosirii unor măşti stilistice, aşa cum s-a crezut că se poate înlocui un limbaj calculat sau cel puţin încercat prin atîţia ani de exercitări, cu un limbaj de împrumut. În ambele cazuri a lipsit o cercetare atentă a problemelor vieţii italiene şi o adîncire a mijloacelor de folosit. Ce se schimbase în realitate în poziţia scriitorului pregătit să scrie romane înainte şi după război? El n-a mai vrut să facă uz de invenţie, în timp ce toţi se limitau să copieze, să fotografieze realitatea. De aici iluzia că ceva într-adevăr se schimbase. De schimbat nu se schimbase decît realitatea exterioară, dar dezordinea de după război era tot aşa de falsă şi de gratuită, ca şi ordinea din jurul anilor 30. De ce s-a făcut o greşală aşa de grosolană? Pentru că s-a crezut că e suficient să introduci cronică în cărţi spre a le însufleţi, spre a da impresia de invenţie. De ambele dăţi se uita că pentru a da viaţă unui roman trebuie să treci prin interpretarea realităţii. Literatura a crezut că este destul să urmeze exemplul cinematografului neorealist, să coboare în stra-

dă, dar uitase că folosirea ochiului este numai aparent liberă sau că aparatul de cinematografiat are un caracter nemijlocit, pe care condeiul nu-l are. Și astfel s-a căzut încă o dată în enumerarea lucrurilor sau în seria de tablouri ale realității : nu exista legătură, nu exista fuziune. Dacă astăzi luăm din nou în mână acele texte provizorii, născute totuși cu iluzia de a fulgera lucrurile pentru eternitate, simțim că au toată greutatea exercițiului. Cu cât se născuseră mai mult cu certitudinea autenticității și sincerității, cu atât se arătau mai artificiale, adică alcătuite după un punct de vedere determinat. Și totuși nu toți au fost orbiți de această nevoie nesondată de a rămâne în realitate. Rămâne valabil pentru toți exemplul unui scriitor, dispărut prea repede și care intră exact în cadrul narativei tradiționale : Francesco Jovine. Într-o zi când lucrurile acestea vor fi studiate cu mai multă liniște, eliberați de rămășițele fumului polemic, se va vedea că Jovine a fost unul dintre naratorii cei mai noi, mai liberi și mai responsabili, întrucât descoperirile lui nu erau de împrumut, iar voinței sale îi corespundea o capacitate de invenție, o capacitate de a citi în lucruri și în oameni. Prea multă proză narativă de șoc sau de ruptură și-a făcut iluzia că poate pune pe cititor în fața lucrurilor și că în felul acesta dezlănțuie un dialog viu, direct. Din păcate lucrurile se prezentau în realitate cu totul altfel, pentru că dialogul nu avea loc nicicum și totul se rezuma la dări de seamă sumare sau la prezentări literare sau pur literare. La Jovine era mult mai mult ; lui nu-i era teamă să construiască, să povestească, dar invenția lui era totdeauna bazată pe documente, era fructul unei interpretări în profunzime, nu sumară și nici gratuită. *Terre del Sacramento* este o carte care nu numai că încheie o

muncă de narator născut cu *Signora Ava*, dar este unul din puținele exemple ale noului roman italian autonom, eliberat. Pentru că aici se află nucleul problemei noastre: romanul italian așteaptă de mulți ani să fie eliberat de repetiții, de imitații. Există mulți scriitori de romane abili care ajung la roman în mod critic, prin sîrguință. Jovine nu se rezema numai pe una din aceste conduite, și o anumită șovăială a lui, o anumită stîngăcie nu face altceva decît să confirme efortul făcut spre a ajunge la o lectură liberă, autonomă, a lumii.

Poate că ar fi ajuns aici și Pavese, care trece, și el, drept una din figurile-cheie ale ultimului roman. Dar există într-adevăr în Pavese această capacitate de înălțare și de restituire a lucrurilor? Povestea sa are în ea ceva măreț, dar din alte motive, și așa cum am spus despre Alvaro și Vittorini, bătaia lui a început cu mult înainte de 45. A început atunci, dar s-a dezvoltat anevoios, prin contradicții intime. La sfîrșit victoria mi se pare că a fost nu atît a romanului, cît a poeziei sale. Pavese era victima unor contradicții și a unor neînțelegeri. Cu excepția povestirilor din *Bella estate*, el n-a fost niciodată preocupat să realizeze o exprimare totală a lucrurilor, în vreme ce se lăsa în voia muzicii sentimentelor, căreia dincolo de o anumită limită îi cădea pradă. Era pe de altă parte prea legat de lucrurile personale, de faptele intime, ca să fie degajat și să devină arbitru propriei invenții. A inventa trebuia să coincidă, pentru el, întotdeauna, cu transpunerea în muzică a unei stări sufletești, a unei pasiuni, a unei dureri, totdeauna însă durerea lui. Pavese trebuie să fie citit cu *Jurnalul* în mîină, și lucrul acesta surprinde mult mai mult ca la Alvaro. Surprinde prin ceea ce era voința lui oficială și prin ceea ce ani de zile a fost ideologia sau chiar literatura sa. Nu există însă posibilitate

de alegere. Pavese a căzut victimă muzicii sale, a rămas strivit sub greutatea lucrurilor pe care într-o primă perioadă a vrut să le explice și să le pună în ordine. Cazul lui este dureros, dar nu putem să nu amintim aceste lucruri pentru a confirma o anumită situație a romancierului italian față de lume. Această situație nu se află niciodată la distanța justă : sau scriitorul stă sub lucruri și rămâne strivit de ele, sau se așază prea departe și le pierde repede din vedere, le uită și se abandonează evadării. Este adevărat că în felul său — judecându-l ca romancier — și Pavese a fost un evazionist. El a plătit cu propria-i persoană și, pentru că n-a suportat durerea lucrurilor, s-a sinucis. În fond se înstrăinase. După ce și-a epuizat chestiunile proprii, a simțit că lumea se închide deasupra lui, fără alte interese, fără altă nevoie de comunicare.

A comunica — să ne amintim bine acest lucru — este punctul de plecare al oricărui romancier adevărat, și mulțumită acestui principiu, în ciuda tuturor lucrurilor, se salvează un Moravia. Moravia rămâne, pe de altă parte, inițiatorul cel mai conștient al marelui bătălie a romanului italian. Alvaro, Vittorini, Pavese îi simțiseră necesitatea. Moravia a făcut ceva mai mult : s-a aruncat în mare și a început îndată să înoate. Sub acest aspect nimeni nu răspunde mai bine decât el categoriei romancierului înăscut. Mi se pare că ar fi prea nedrept să-i negăm această recunoaștere, să uităm această feroce voință de a pune lumea în roman, care nu numai că întărește originile lui, dar rămâne cheia de boltă a întregii sale construcții răbdătoare și umile. De la *Gli indifferenti*, care sînt din 29, au trecut peste treizeci de ani și Moravia n-a încetat o clipă să înfrunte realitatea. Nu este un romancier pe care să-l citim în lumina jurnalului său (jurnal necesar

chiar și pentru Vittorini). Îl cunoști mai cu seamă, dacă nu exclusiv, în subiectele pe care le narează. Firește, toate acestea presupun un oarecare simplism, o parte de adevăr evident, dar și faptul că această *bêtise* moraviană este o confirmare a constituției sale de romancier. Chiar și atunci cînd face critică, Moravia nu-și ascunde prima sa fizionomie. El păstrează în eseuri, în cronicile săptămînale de cinematograf, o expresie care este tocmai expresia romancierului, și — să luăm bine seama — a romancierului după marea tradiție a secolului al XIX-lea. Cînd intră în scenă, Moravia are sau crede că are în mîini frînele conducătorului, și din momentul acela cursa lui este o cursă către soluție. Numai în ultimii ani și sub impulsul evident al unor tehnici narative care nu sînt firești, pare să fi învățat calea amînărilor, a așteptărilor, a definițiilor contradictorii și obositoare. Se simte în toate acestea o marfă de împrumut, care n-are nimic de-a face cu el. Moravia este un spirit receptiv, nu există nici o parte a realității pe care s-o refuze, chiar dacă de prea multe ori este vorba de o realitate surdă, cenușie. Nu contează însă : pentru el faptul de a o vedea constituie primul pas al comunicării. Se va spune că este o foarte curioasă comunicare aceea care evită spiritul comunicabilității, aceea a scriitorului care profesează adevărul celui izolat. Dar într-o lume de orbi, adevărul aceluia care cel puțin ține deschiși ochii cărnii își are importanța lui. Și mai adăugăm, dacă e cazul, că Moravia crede în multe posibilități de comunicare, în multe posibilități ale realității, dar nu crede în unirea vocilor și a gesturilor. Fiecare personaj trăiește pe seama lui. Și aici Moravia spune că vina unei viziuni așa de reduse, sacrificate, nu este a lui, ci a societății noastre. Să luăm ca pozitivă această recunoaștere. Cel puțin, roman-

cierul ne amintește importanța acestei relații, chiar dacă e invizibilă, irealizabilă. N-are importanță deocamdată dacă stabilim că vina este a lui sau a tuturor. Contează intenția răspunderii, așa cum cîntărește ideea care rezultă din ea: anume că romancierul este în felul său imitatorul lui Dumnezeu, al creatorului, și că pentru a descrie viața nu e destul să înregistrezi, să fotografiezi sau să acționezi prin scheme, ci trebuie să urmărești raporturi, să găsești soluții cu caracter general. Rămîne de văzut pînă unde va ajunge Moravia în decursul evoluției sale. Deocamdată, pentru un prozator de proveniență naturalistă ca el, orice proces își are concluzia în sine, chiar dacă reflectă o stare de nemulțumire și de durere. Poate s-ar putea spune că aceste concluzii ale romancierului sînt definite numai aparent, în timp ce el lasă ultimul cuvînt lucrurilor, și aceasta ar fi o poziție de modestie și de prudență. La Moravia interpretarea și creația se opresc în momentul judecării sau al judecării care ține seamă de lucrurile ce nu se văd.

S-a schimbat însă Moravia în epoca de după război? Aș spune că dacă a fost o schimbare la el, aceasta este de ordin extern, formal, în sensul unei lărgiri și al unei îmbogățiri de motive, dar atît. Ipoziția lui a rămas aceeași. Moravia a continuat liniștit să se considere un izolat: un scriitor de romane într-o lume literară negată sau care se refuză acestui gen. În fond între *Gli indifferenti* și *Le ambizioni sbagliate*, adică în decursul cîtorva ani, Moravia și-a trasat aria posibilităților lui, căile de mare comunicare dintre zăgrăvirea unei pasiuni și tabloul unei lumi. Din operele celorlalți, din participarea deschisă și declarată a celorlalți scriitori la roman, nu s-ar putea spune că Moravia a împrumutat mare lucru, afară de

cazul cînd voim să luăm drept vitale altoiurile pe care moda i le-a oferit rînd pe rînd spre experimentare. Dar tocmai aceste altoiuri ne ajută să înțelegem că lumea romancierului este o lume nerepetabilă, un *unicum*. Ne mai punem o întrebare : ce legătură este între lumea descrisă de Moravia și țara noastră ? Această chestiune nu admite un răspuns absolut, ci numai apropieri. Aproape că-ți vine să spui că, în ciuda unor componente monstruoase, a unor distorsiuni prea evidente, viața povestită de Moravia corespunde fondului realității noastre. Tocmai acea separare determinată de repetarea atîtor cazuri — familia, iscoada, prostituata, plictisul etc. — folosește în a ne restitui lumea noastră în secțiuni, deși faptul este totdeauna negativ ca funcție a motivelor și a temelor. Moravia ar putea să susțină că această floră excepțională este unica ce poate prinde rădăcini pe acest sol neutru, pasiv, de nerecunoscut. Ca dovadă ar putea aduce exemplul operei sale *Racconti romani*, cu alte cuvinte unicul moment în care facultatea sa de invenție este pe deplin satisfăcută de o lume ușor de recunoscut și bine circumscrisă. Moravia reprezintă cazul ei macroscopic, dar ea este exprimată de asemenea de atîtea povestiri ale scriitorilor minori sau mai tineri, îndeosebi aceia ai ultimelor generații. Cu trecerea anilor și față de ivirea din nou a dificultăților centrale ale romanului, cei mai noi scriitori au încetat să mai pună întreaga miză pe un singur număr, în speranța de a înfățișa realitatea italiană. Ei au înțeles că nu există condițiile de a trece la frescă sau la marele protest. De aci conversiunea lor la intenții mult mai modeste. A fost acceptată chiar cronica zilei, dar folosind o altă lumină și altoindu-i o încărcătură superioară de intenții și înțelesuri. Mă gîndesc la Giovanni Arpino și în

chip deosebit la ultimele lui opere, *Un delitto d'onore* și *Una nuvola d'ira*. Mai legată cea dintâi de o realitate, de întâmplări, mai liberă cea de a doua de a tinde spre jocul interpretării, dar și ea în trecerea de la cronica fixă la cronica imaginară, Arpino a știut că trebuie să atace o lume bine definită, cum e aceea a unui oraș industrial din nord. Există o oarecare deosebire între modul de a înfrunta lucrurile, așa cum putea să-l practice un Calvino prin anii 50, și așa cum o face Arpino astăzi. Aparent, există mai multă disponibilitate astăzi, ajungând pînă la a se înfățișa ca ușurință gratuită. În realitate, dacă privim mai bine, se simte că la baza acestei predilecții se află teama romancierului că nu mai știe să surprindă realitatea, să o surprindă — bineînțeles — în semnificațiile ei și nu în reflexele imediate. În felul său — grosolan, superficial — o încercare de tipul operei *Una nuvola d'ira* vrea să ne spună că insistînd asupra jocului de lumini, asupra restituirii mecanice, riscăm să pierdem sensul proporțiilor și să nu mai ținem pasul cu progresele sigure, cu evoluția sigură a unei realități, care nu este numai literară, ipotetică, adaptabilă. Aici s-ar fi convenit să facem un discurs conform procedurii în uz, despre raporturile dintre literatură și industrie, dar romanul lui Arpino ne ajută totdeauna să înțelegem că este vorba de raporturi cu consecințe foarte limitate. Un romancier poate să intre în lumea fabricilor, să aducă muncitori pe scenă, să facă o povestire cu problemele lor, dar la sfîrșit va trebui totuși să lege rezultatul cercetării sale de ceva mai vast. Cu alte cuvinte, fiecare caz trebuie să fie spălat definitiv în marea anonimatului. Numai cu prețul acesta ne putem salva de teatrul regional, dialectal, și putem avea în față cadrul natural al raporturilor umane. Afară de ca-

zul cînd, denunțînd lipsa de adeziune la lumea fabricilor, nu înțelegem să acuzăm pentru a nu știu cîta oară spiritul de academie al literaturii noastre. Dar nu schimbînd subiectul narațiunilor vom înfrînge un asemenea spirit. Am ajuns într-adevăr la punctul cînd ne putem da seama că n-a existat bătălie a romanului, în sensul în care o așteptam, că atunci cînd ea a existat, a fost parțială, în timp ce încetul cu încetul scriitorii s-au apropiat de căile tradiționale; tradiția psihologică, cea istorică sau aceea mai modestă de cronică.

Mă gîndesc la Piovene, mă gîndesc la Emanuelli, tocmai pentru că ei sînt scriitori de clară formație psihologică. Au început înainte de război, urmînd marile exemple ale romanului francez dintre secolul al XVIII-lea și secolul al XIX-lea: de la Laclos la Constant, ca să nu amintim decît două nume esențiale. Războiul i-a silit timp de mulți ani la tăcere, chiar dacă Piovene a continuat, cîtăva vreme, pe calea veche. Cînd au socotit că trebuie să se întoarcă din nou la roman? Exact atunci cînd s-au convins lăuntric de vanitatea și falimentul literaturii de aplicație neorealistă. Dar așteptarea lor n-a însemnat inerție. În felul lor au continuat să sondeze acea realitate, ba chiar au crezut că trebuie să confrunte realitatea obținută din primele încercări cu realitatea mai largă europeană și mondială, așa cum se născuse din al doilea război mondial. Emanuelli ne-a dat *Uno di New York* și *Settimana nera*, iar Piovene se pregătește să scrie un fel de summa romanească. Pentru ei bătălia n-a însemnat transformare, metamorfoză, trădare, ci din contră, aprofundare. Împotriva novatorilor care înțelegeau să plece de la zero, ei aruncau sonda lor către temeiurile din totdeauna, cu speranța de a descoperi problemele eterne ale invenției romanești.

Alții, cum sînt cele două scriitoare Gianna Manzini și Elsa Morante, au urmat calea reducăiei poetice. Am putea, cu precauție și cu distincțiile necesare, să ne referim la opera altor prozatori, cum ar fi Quarantotti Gambini sau Antonio Barolini. În cadrul povestirii morale ajungem pînă la cazurile mai cunoscute, care sînt acelea ale lui Cassola și Bassani. Astfel de cărți neagă spiritul de înnoire, sar cu amîndouă picioarele peste sufletul neorealist? Am putea răspunde da pentru ultimul, dar am fi mai prudenți în ceea ce-l privește pe Cassola, care se supune unei naturi de romanțier precisă, perfect identificabilă. Este vorba de lumi parțiale, de confesiuni regionale? Poate, la început, dar Cassola învinge prin stăruința de a rumega lumea aceea, realizează compoziția prin suferință și deflagrație interioară. Desigur, imposibilitatea, care rămîne categoria sa de derivație flaubertiană — întrucît *Daedalus* poate fi legat de *Un coeur simple* — refuză cu hotărîre cealaltă categorie a neliniștii, a exasperării, cu care se căuta, prin anii 50, a sesiza realitatea. Dar să nu uităm tonul problemelor care-l interesează pe Cassola. E vorba mai cu seamă de valori morale, fixe, eterne, în timp ce noua proză narativă voia să-și întemeieze cercetările pe valori pur intelectuale. Cine are dreptate dintre cei doi: scriitorul care aspiră la o realitate corectată de adevărul lui, sau scriitorul care ia lucrurile așa cum sînt și nu adaugă nimic de la el? Încă în romanul *Rezistenței*, Cassola încercase să demonstreze inadaptabilitatea lui la o astfel de sudură. În sfîrșit, ou *La Ragazza di Bube* domeniul se restrînge și totul este judecat pentru tot. În felul lui, Cassola răspundea astfel: adevărul se află în inima oamenilor mai înainte de a se afla în lucruri, în obiecte, în realitatea așa cum ne-o prezintă sau ne-o fac alții.

A luat ființă în acest mod cel de-al doilea val de prozatori de după război, alcătuit din scriitori care se născuseră înaintea evenimentelor sau care nu se născuseră împreună cu speranțele momentului. Dacă aceștia din urmă făceau un loc larg lucrurilor, pînă la propria lor dispariție sau anulare, cei dintîi au simțit la un moment dat că trebuie, dacă nu să domine lucrurile, cel puțin să încerce să le pună în ordine. Mă gîndesc la Pratolini, care în sensul acesta a fost scriitorul cel mai ambițios, prin voința sa de a uni romanul cu istoria, pînă la a face un singur trup. Pratolini se ivea din literatura de memorie, așa zice cu o ușoară vîină atinsă de crepuscularism, care în același timp știa să se întoarcă de la memorie la umila și posomorîta realitate a adolescenței sale. Pratolini a fost printre cei dintîi care a răspuns noii vocații a realității, cu o pastă destul de acceptabilă. Cînd în sfîrșit, Italia a fost reintegrată moralmente printre noutățile din perioada de trecere ajunse în Nord, *Il quartiere* era primul roman de origine popularistă care lăsa să se întrezărească argumentele neorealismului. Să nu uităm că, în timpul fascismului chiar, un scriitor ca Bernari Carlo încercase aceeași cale în *Tre operai*. Dar vremurile nu erau încă mature, cartea a apărut echivocă și oricum n-a fost acceptată : moda indica alte modele. Pratolini — spre a ne întoarce la el — nu și-a pierdut timpul. După *il quartiere*, a urmat *Cronache di poveri amanti* în care fuziunea dintre sentimente și cronică se petrecea pe o scenă plină de lumini și umbre. Era calea cea nouă? Nu, chiar dacă nu ne puteam îndoi de autenticitatea ei. Că n-a fost așa, ne-o va repeta, după o îndelungată trecere de timp și după paranteza poetică din *Cronaca familiare*,

Una storia italiana, mai întâi *Metello* și apoi *Lo scialo*. Noul roman se îmburghezea într-un anumit sens și pierdea acel ușor avînt, acele noi impulsuri pe care le avusese la naștere? Toate apropiierile erau posibile, întrucît romanul era o frescă și fusese conceput ca atare, urmînd pînă și calea fișelor bătută la timpul său de Zola. Cărți ca *Lo scialo* contează pentru istoria lui Pratolini — fără nici o îndoială — dar sînt într-o oarecare măsură marile înfrîngerii ale noului roman. Pentru că ideea de a urmări noua față a Italiei pe firul trecutului reconstruit era o idee prea exploatată, de la marea tentativă a lui Benito Pérez Galdós încoace, iar pentru țelurile unei bătaii directe ea apărea oarecum ca o batere pe loc. Pe de altă parte, toți noii prozatori chiar își fixau ca obiectiv prezentul, actualul? Să fim sinceri, dimpotrivă: care mai mult, care mai puțin, toți cîntau trecutul. Trecutul apropiat sau trecutul depărtat: alegerea era între acești doi termeni. Fără să mai spunem că unica operație de reactualizare i-a reușit numai unui scriitor izolat, neprofesionist, cum era Tomasi. *Il Gattopardo* a însemnat o dată în istoria romanului nostru, din mai multe motive active și pasive, totodată. Cartea însemna sfîrșitul experimentelor, al noii retorici formale și avea importanța unei aprecieri cu caracter general pentru autorul de romane. Tocmai se folosisese și el de o stratagemă de reconstrucție istorică, dar în cartea sa nu era nici urmă de zel, nici o pagină care să arate efortul. Dimpotrivă, totul se mișca liber, între cadrul unui timp trecut și imaginea unei gândiri care nu se supunea epocilor, încadrărilor. Fie și indirect, *Il Gattopardo* învăța pe noii romancieri necesitatea de a lega o reprezentare a realității de o viziune superioară a lucrurilor. Din păcate, lecția n-a fost ascultată, poate că nici nu putea să fie, dat

fiind că romanul acesta era oarecum un obiect nerepetabil, înzestrat cu atât de multe daruri încât părea întâmplător. Cei care ar fi trebuit să-l citească în sensul cel bun s-au lăsat în voia polemicii, care deplasa — nu mai trebuie s-o spun — termenii problemei. S-a vorbit de literatura trecutului opusă literaturii viitorului. Încă o dată ocazia unei discuții libere asupra sarcinilor și asupra naturii romancierului a degenerat într-o dispută între facțiunile de literați. Așa s-a întâmplat că în timp ce cu toții se întreceau să îngroape cartea lui Tomasi, nimeni n-a observat că noul roman, dorit, predicat și susținut, luase sfârșit: cîmpul de luptă redevenise ceea ce fusese întotdeauna. Cel mult, dacă vreun câștig existase, el trebuia însemnat ca activ în registrul formei. Media romanelor se îmbunătățise, scriitorii noștri deveniseră fără îndoială mai îndemnatici, dar fondul problemei, substanța? În sfârșit, ce fel de lume se iveau din aceste încercări mai bine utilizate, mai moderne, mai viabile? Tocmai lumea de totdeauna, datorită căreia, încă o dată, se consacra separarea dintre viață și viața povestită. Curioasă condiție a prozatorului nostru mijlociu, dacă o verificăm la lumina celor ce s-au făcut în afară. Să luăm Franța și școala „noului roman“, care a evitat intenționat literatura de probleme, spre a se arunca cu totul într-o recunoaștere pur geografică a omului. La noi unica încercare de descompunere a fost făcută de un alt mare izolat, Gadda. Dar ar fi nedrept să-i cerem autorului lui *Pasticcio* să-i ajute pe scriitori să regăsească echilibrul între cei doi termeni ai disputei. Gadda lucrează pentru sine. Faptul că el a descompus realitatea în atâtea imagini monstruoase lasă să se înțeleagă cât este de firavă credința lui în lucrurile realității. Pentru Gadda, ca pentru Rabelais, pentru Quevedo, realitatea este un pretext de transfor-

mare magică, chiar dacă la extremitatea exaltărilor sale se află o fracțiune de poezie. Dar totul rămîne o literatură de încărcătură interioară, adică exact contrariul a ce voia să fie noul roman cufundat în realitate. În cel mai rău caz alegerea „rarului“, făcută de Gadda, luînd în considerație toate argumentele, cu un mare sens al responsabilității și cu conștiința lucrurilor, vine să confirme o veche convingere a noastră, și anume că la noi nu există o realitate medie, o lume comună pe care s-o treci pe hîrtie fără ciocniri, fără violențe sau o excesivă dulcegărie. Cînd o lume nu este interpretată, cînd nu există comuniune, avem acest regim de decompensări paradoxale, din cauza cărora trebuie să faci un efort dublu ca să parcurgi o mică bucată de drum. Dacă realitatea nu este interpretată, mestecată și digerată cotidian, avem o literatură de excese, de dezechilibru, de indigestie. Sau năzuim prea sus, și este ceea ce a făcut, cine știe cum, Tomasi, sau dizolvăm orice subiect presupus de realitate în nori, în fantezie sau, cum face Gadda, într-un fel de rîs nemăsurat, gigantic. Desigur și la Gadda realitatea a suferit o dezmințire, chiar dacă în cazul său proporțiile teatrului erau de așa natură încît cuprindeau ceva mai mult decît istoria noastră actuală, adică însăși figura omului. Nu trebuie să mai adăugăm că Emilio Gadda nu s-a gîndit nici o clipă la ceea ce era lucrul comun. Puterea lui de lovire a sfîrșit însă prin a-i ajunge pe toți aceia care își limitaseră cercetările și care se aruncaseră, cam la întîmplare, să reformeze romanul. Și nu merită osteneala de a atinge aici problema dialectului, decît pentru a aminti că o limbă diferită este încă un semn de neputință față de realitatea cotidiană. Cînd se înmulțesc mijloacele de atac înseamnă că partida se află în pericol și că nu sîntem siguri de soarta ul-

timă a evenimentelor. Aceasta poate constitui un alt semn al unei slăbiciuni intrinseci, congenitală noului romancier. Gîndiți-vă la Pasolini, care a asediat într-adevăr, o lume reală, bine circumscrisă, cu mijloacele fanteziei sale, ale limbajului său, ale capacității sale naturale de a se adapta la lucruri, dar care a trebuit să schimbe, destul de repede, condeiul cu aparatul de cinematografie. Încă o dată se făcea apel la cantitate, evitînd să se observe adevăratul fel în care era pusă problema, ceea ce constituia cu deosebire o chestiune de calitate. Nu există nici un raport între angajamentul coercitiv din *Una vita violenta* sau din *Ragazzi di vita* și angajamentul de a interoga liber lumea, datorită căreia se obține cu adevărat un dezechilibru: scriitorul se epuizează urmărind amănuntele imitînd realitatea, care nu ne lasă nici un sens la dispoziția noastră. În clipa în care trage concluziile interpretării, cititorul are însă bănuiala că a fost înșelat și că deține ca realitate numai o fabulă. Pentru că Pasolini are curajul să citească în lucruri simbolurile existenței noastre, chiar dacă își impune să corecteze numele lor sau să dea lucrurilor un alt nume. În cazul lui există totuși un nume foarte vechi. Spun lucrul acesta pentru a arăta cum și cei mai buni, în momentul decisiv, fac caz de nume și își ascund fața sub masca polemicii. Ideea de a da îndată nume și sentințe, ca și cum n-ar avea încredere în puterea de ecou a reprezentărilor lor, este o idee a unor noi prozatori. Tot Pasolini, cu furia lui de a pune totul în aceeași oală, roman, eseu, poezie și cinematograf, ne sugerează starea reală a romancierului de astăzi. Nu crede, nu are încredere, mizează toată suma pe primul număr care îi vine în minte. Știm cu toții care sînt urmările acestui regim : sau oboseala, din cauza căreia vedem pe scriitori adesea abătîndu-se

spre alte forme de creație ce dau iluzia unui ecou mai mare și imediat, sau tentația comercială, în care romancierul degenerază în producător....

Dar să fim atenți, să fim sinceri : vina este numai a romancierilor ? Ori ei au unele circumstanțe atenuante în lipsa de înțelegere a cititorilor, în imposibilitatea de a descifra împreună lumea ? Fără îndoială, vina nu este numai a unora, este a tuturor. Cel mult, dacă ținem seama de această stare de criză generală a romanului, ar trebui să spunem că la originea modei de prin anii 45 și 50, a fost un echivoc : s-a acordat un credit excesiv unui gen literar cu prestigiul știrbit în mare parte, obosit și fără o înfățișare precisă. Știu, existau rațiuni istorice : prea multă vreme literatura refuzase să se oglindească în realitate și tocmai din această cauză romanul a apărut ca genul cel mai potrivit pentru recuperarea celor mai adevărate imagini ale noastre. O altă iluzie a fost aceea de a crede că realitatea ar fi un remediu care nu dă greș, adică doctoria bolilor de care suferea literatura. Dar nu cu o oglindă, care mai e și în mare parte acoperită de umbră, se poate rezolva o problemă atât de importantă : problema capitală a prezenței noastre pe pământ.

Așa s-a întâmplat că pentru mulți romanul a însemnat un prilej de exercitări, de retorică. Noua formă ar fi cuprins același gol, aceeași esență, mai cu seamă pentru că nu se pot inventa, de pe o zi pe alta, nici sentimentele, nici pasiunile. Romanul a continuat să sufere adesea de aceeași stare de lipsă de hrană, datorită sărăciei ideilor și lipsei de interese vitale. De altfel, n-ar fi putut însemna mare lucru nici chemarea la ordine din partea politicii sau a modei. Alți scriitori mai curajoși — citiți-l pe Calvino — au înlocuit la un moment dat realitatea cu cea mai neînfrinată compoziție

fantastică, iar alții au fost literalmente împinși cu totul în marea *foiletonului*. Ce rămîne din acele planuri de bătălie, din lungul război de douăzeci de ani împotriva planetei realității? Numai cadavre, nume, experimente. Noul roman încă nu s-a născut, într-atît este de adevărat că produsele lui cele mai de seamă se includ tocmai în cadrul pe care voia să-l părăsească, după ce s-a operat o curioasă și inteligentă sudură între romanul pur à la Tozzi sau à la Borgese și literatura frumoasă a rondiştilor. Și acesta ar putea fi un rezultat, cu condiția ca pe viitor să continue să se dezvolte aria intereselor vitale și să nu se lase să crească iarba prețiozității, a excepționalului sau numai aceea a memoriei. Nu lipsesc lucrurile care trebuie să fie recunoscute, puse în ordine, dar avem impresia că lipsește încrederea sau că scriitorii limitează încrederea lor, ca și cum astăzi ar vrea să meargă la sigur, așa cum mai ieri mergeam la noroc. Să vorbim despre o bătălie terminată? N-aș zice, mai de grabă aș spune că bătălia a luat un alt ritm și că soldații ei au învățat să măsoare mai bine timpul: unele victorii nu se obțin dintr-o dată, trebuie să fie meritate. În acest sens mi se pare că trebuie urmată munca celor mai buni scriitori de roman, a acelor care mai au încă încredere în acest gen sau a acelor care cred în reînvierea lui.

LITERATURĂ ȘI SOCIETATE

Problema pe care sîntem gata s-o atacăm astăzi trebuie așezată mai întîi la locul ei firesc și condiționată de cealaltă : literatura precedează viața, sau, dimpotrivă, viața este aceea care determină literatura ? Să spunem, așa cum se face de peste un secol, mai precis de un secol și jumătate, de cînd Bonald și Barante au pus accentul pe „literatura ca expresie a societății“, că societatea ar fi aceea care condiționează și totodată nutrește literatura ; înseamnă că vrem să rămînem în vag și, cum a spus Croce, să acceptăm un dublu raport datorită căruia criticul ar fi chemat de fiecare dată să facă socotelile spre a vedea cine a condus cursa și cine este în cîștig între societate și literatură. Ori, în chestiuni de felul acesta, conducătorul nu este niciodată decisiv, sau cel puțin, este vorba de un conducător în doi, unde dacă există — după cum există un raport de forțe, faptul se explică prin criterii de moment, prin interpretări parțiale, dar care nu ating niciodată problema de fond, aceea a perfecteii autonomii a autorului. Dacă din întîmplare noi am începe prin a refuza această autonomie, am transfera munca scriitorului pe planul pur al producției și nu am mai avea nici o preocupare de a măsura rezultatele, de a identifica acel ceva atît de tainic și de misterios care prezează crearea operei de artă.

Dar va trebui mai întâi să ne întrebăm altceva : de ce s-a născut tocmai cu Bonald această discriminare, mascată de o colaborare ? Ei bine, ea a luat naștere într-o minte reacționară și după războiul îndelungat al Revoluției franceze, adică s-a născut într-o vreme care, în ce o privea și prin gura lui Chateaubriand, nega tocmai un atare principiu. Cu alte cuvinte, se năștea într-un timp în care vechile structuri își realizaseră sarcina lor de rezistență și nu se vedea nici o deschidere nouă, cel puțin în însuși interiorul patriei franceze. Țara începuse o perioadă fericită de reînnoire, în timp ce literatura bătea pasul pe loc, împărțită între supunerea față de un trecut inert și nesigura senzație a unui viitor care venea dinafară, adică de la tipuri de societăți care rămăseseră credincioase vechii lor construcții. Cine a rezolvat problema ? Chateaubriand și apoi romanticii, sau scriitorii care rămăseseră atenți la jocul lucrurilor, la soluțiile politice, la culoarea însăși a vieții aparente ? De atunci a început lunga perioadă de despărțire între literatură și societate, atunci s-a deschis abisul, care pe urmă n-a mai fost umplut. Cine trebuia să comande ? Care era funcția scriitorului ? De asemenea, trebuia scriitorul să se limiteze să facă pe istoricul, pe cronicarul societății în care trăia și cel mult să-și acorde rolul celui care conduce potrivit unor ordine primite, a celui care răspunde unei sarcini ce i-a fost dată de clasa la putere, sau, dimpotrivă, scriitorul trebuia să evadeze din lumea care-l înconjură, să-și cultive în sens absolut propria grădină de artă, adică să inventeze o altă lume în lumea tuturor ?

Noi care venim după un atit de mare interval de timp cunoaștem oscilațiile acestei lungi bătălii, ale acestei bătălii fără de sfârșit. Dacă ne imaginăm literatura ca aflându-se pe o scenă, vedem succe-

dîndu-se rînd pe rînd, în fața publicului, actori goi și actori mascați, actori cu fața descoperită și actori care poartă o masoă. Nu numai atît. Există ceva mai mult decît această dublă garderobă, este vorba și de voce, de vorbire. Există actori care nu numai că își aruncă spre public strigătul lor, în speranța de a fi recunoscuți și, în momentele de mai mare ambiție, cu ideea că acest strigăt va deveni istorie și avertisment totodată, recapitulare și imbold. Mai sînt însă scriitori care întorc publicului spatele și tind să-și înăbușe propriul lor glas. În mod oficial ei sînt niște demisionari, niște capitularzi, întrucît neagă dialogului orice virtute posibilă. Dar adesea, în realitate, ei sînt învinși de o ambiție mai înaltă : ar voi, de fapt, să inventeze cuvinte adevărate, termeni absoluți, în sfîrșit să se substituie lui Dumnezeu și, prin urmare, să rezume în lucrările lor tot ceea ce societatea organizată în care trăiesc nu reușește să exprime, să pună pe hîrtie. După cum se vede numaimdecît, este vorba de două poziții asemănătoare într-un anumit sens, chiar dacă aparțin unor domenii cu totul diferite. Sînt asemănătoare pentru că amîndouă contravin spiritului de colaborare, care rămîne la baza oricărei arte adevărate.

Scriitorul care tinde să se confunde cu publicul său ori numai cu imaginea aparentă a societății în care trăiește refuză opera de interpretare, care prin natura ei nu poate să excludă vorbirea secretă, timpul de meditare. Ambiția fotografului care în asalturi repetate surprinde familia scriitorilor este numai o prezumție de modestie și de adevăr. Dacă privim lucrurile cu băgare de seamă, un scriitor de acest fel se rezumă la a juca rolul celui mai mizer și mai nepregătît cronicar sau cel mult al propagandistului.

Dintr-un alt punct de vedere, scriitorul care se neagă din principiu comite păcatul trufiei, dar, în

același timp, urmărește un ideal de puritate : se crede autorizat apriori de către societate să-și facă munca sa, așa cum se gîndește să restituie societății rodul muncii sale, cînd jocul se va fi sfîrșit. În realitate nu există scriitor pur în absolut. Artistul care distruge propria-i operă este un loc comun, care și-a avut momentul de glorie în timpul decadentismului, în vremea lui des Esseintes și a lui Dorian Gray, dar pe care nici cel mai sfînt dintre toți artiștii, Mallarmé, n-a putut să-l realizeze. Nu mai trebuie, desigur, să adaug că privim aceste două poziții în sens paradoxal, pentru că nu există artist nepregătit din prima categorie care să n-aibă intenții de interpret, așa cum nu există artist supravegheat și înarmat, din a doua categorie, care să nu se adreseze, cel puțin în mod ideal, unui public, care să nu se fi confruntat cu o societate. Adevăratul nod al problemei este, pentru artist, acela de a-și salva propria libertate, de a nu spune niciodată lucruri pe care nu le crede. Tocmai acest dat de neconfundat al credinței, al viziunii autentice va respinge viciul reproducerii reci și silite, ca și pe acela opus, al jocului pur pînă la abstracție. Pentru ca să se întîmple acest lucru este necesar ca între scriitor și societate să fie raporturi bine precizate, să existe o legătură de conștiință, cu alte cuvinte trebuie salvat punctul de plecare. De obicei se începe cu sfîrșitul, căutăm anume să vedem ce-a reușit să facă scriitorul, de partea cui a trecut, și ca să fim sinceri, căutăm să vedem în cuvintele sau în discursul lui tot ce ne poate ajuta pe noi. Adesea vedem că li se fac procese scriitorilor, cînd mai cinstit ar fi să fim puși, noi cititorii, pe banca acuzaților și să stabilim în ce măsură eroarea lor nu este decît reflexul condiționării noastre. Aceasta este partea cea mai gravă a ecuației dintre literatură și societate și, firește,

cea de mai mare consum. Cînd se spune că timpul alege ce e bun de ce e rău, ca un judecător care stă în mijlocul literaturii, se face aluzie la toată mulțimea nesfîrșită a lucrurilor născute moarte, ca simplu reflex, ca marfă de consum. Ceea ce se salvează este în același timp — ca să-l repetăm pe Croce — expresie a societății și negare a societății sau ignorare a ei sau nepăsare față de ea.

Pe de altă parte, e de asemenea greșit să vrei să întemeiezi raporturile pe un schimb de îndatoriri. Că este greșit ne-o repetă literatura ori de cîte ori își propune un scop și înfruntă un fel de pensum. E suficient să amintim duelul de la distanță, în timp și în tăcere, dintre Bourget și Proust. Nu este nici o îndoială că dintre cei doi cel mai pregătit, cel care analizase mai bine societatea franceză de la sfîrșitul secolului, cel mai înarmat cu noțiuni filozofice și sociologice era cel dintîi : Bourget era într-adevăr scriitorul ideal chemat să rezolve problema raporturilor dintre literatură și societate. Era, dar în practică n-a făcut decît să adune probe inutile, să facă provizii de documente lipsite de viață adevărată și de bun simț. Cel care însă a făcut ceea ce intenționa să facă Bourget (am spus Bourget, dar aș fi putut să spun Boyslesve sau Abel Hermant) a fost Proust, unul dintre scriitorii despre care se spunea mai înainte că se înfățișează publicului cu o mască și că îi întoarce în curînd spatele și pare să vorbească numai cu el însuși. Dacă astăzi noi am vrea să ne documentăm asupra esenței acelei societăți pe care primul război mondial a îngropat-o pentru totdeauna, trebuie să recurgem la Proust, în timp ce Bourget ne-ar putea ajuta numai în măsura în care ne-ar putea fi de folos un ziar sau o revistă din acea vreme. De ce s-a întîmplat așa ? Lucrul este cum nu se poate

mai limpede. Un scriitor, în momentul în care se apucă să scrie o operă, trebuie să fi digerat viața, trebuie s-o fi mestecat și, într-un anumit sens, s-o fi uitat, uitând că este „contemporan“ al unei epoci date, al unei perioade date, dar avînd bine prezentă în minte cealaltă exigență, anume de a fi contemporan cu adevărata față a omului pe care l-a cunoscut în circumstanțe determinate. În momentul acela, societatea și-a îndeplinit rolul său de doică, de mamă. Exact așa cum se întîmplă în viața fiecărui dintre noi : există un moment în care ne despărțim de familie, ne separăm de mamă, dar sensul acelor legături este etern, îl purtăm înlăuntrul nostru fără să fim obligați la aceasta, fără să ne constrîngem memoria. Memoria lui Proust nu era desigur o memorie voluntară, în schimb aceea a lui Bourget era și, ceva mai mult, era și parțială, condiționată de date, de fotografii, de documente. Și totuși, de cîte ori nu am auzit repetîndu-se că Proust este un scriitor asocial, că este un profet care privește înapoi și care, din cauza aceasta, întrerupe orice contact, orice posibilă colaborare. Dar aici ne întoarcem la cele spuse mai sus, la exploatarea scriitorului, pe care noi înțelegem s-o efectuăm în general.

A revenit la modă o expresie care, încă de pe timpul amabilelor polemici dintre Sainte-Beuve și frații Goncourt, își avusese sfertul ei de ceas de celebritate : arta trebuie să consoleze sau să se contopească mai degrabă cu imaginile crude și disperate ale realității ? Astăzi auzim că trebuie să se termine cu domnia artei privită drept consolare dar am impresia că e vorba de un protest nepotrivit : arta aceasta — ne-o spune Sainte-Beuve — era moartă de acum un secol, locul ei îl luase arta ca protest, ca ilustrare a răului, ca exercițiu a ceea ce este rar și excepțional. Dar să nu ne în-

șelăm : cînd astăzi se tinde spre arta și literatura care consolează, care liniștesc, se subînțelege că se urmărește și moartea literaturii spirituale, a acelei literaturi care supraviețuiește și care mai zărește ceva înapoia imaginii omului, care-și face dintr-o interogare totală scopul său. Așadar, nu trebuie să ne facem iluzii asupra numărului propunerilor ce ni se fac. Prin acest număr se înțelege distragerea, îndepărtarea spiritului nostru de acele teme și obligații care rămîn totuși temele și obligațiile esențiale ale artei. Ei bine, aproape toate aceste propuneri pleacă de la o bază unică : societatea, construcția omului nou. Și noi sîntem dispuși să recunoaștem această sarcină a literaturii, dar nu sîntem dispuși să acceptăm mijloacele, instrumentele în sens unic, care împiedică o soluție liberă a stimulentei și ambițiilor comune. Oare literatura, ca să fie adevărată, să fie nouă, trebuie să-și aleagă materia din actualitate, dintre imaginile aflate la îndemînă, dintre aspectele lucrurilor ? Dacă noi am pune pe altare icoana modernului cu orice preț, am sfîrși prin a înlocui o idolatrie cu altă idolatrie, adică am continua să ne preocupăm de instrumente, atunci cînd e timpul să ne ocupăm de substanță, de fond, de materia transformată de interpretare și de analiză. Afară de cazul că vrem să așezăm pe scriitor și pe artist în numărul decorurilor, al obiectelor închise în sine și perfecte, adică să facem din ei niște obiecte. Și, în fond, crede cineva că spune ceva nou ? Bătălia dintre naturaliști și simbolisti pornise de la aceleași motive. Și-acolo lupta era dată pentru două scopuri total diferite. Naturaliștii urmăreau niște umbre făcute din carne, simbolistii puneau în umbre ceva care trebuie să fie interpretat și, mai înainte încă, cercetat. Apoi lucrul se rezolva, în cuvinte simple, astfel : scriitorul este chemat să dea o expli-

cație a vieții sau are numai umila sarcină de a înregistra poziția lucrurilor care alcătuiesc viața noastră? O astfel de chestiune, referitoare la poziția consolării, ar da rezultate foarte curioase: e sigur că Zola aducea în felul său răspunsuri și că, la sfârșit, desfășura deasupra lumii sale vălul de consolare care purta numele de lupte sociale, de progres, în sfârșit de evanghelie a sa. Mallarmé se pierdea în interogări pe marginea nimicului. Relelor, așa de minuțios descrise și analizate de naturaliști, li se găsea în cele din urmă un remediu: era nevoie de ceva mai multă iubire, de justiție socială. Răul lui Mallarmé era incurabil, răul era în nașterea omului și omul acela nu avea nume, stare civilă, condiție socială: era numai ultimul termen al imaginilor, al sutelor de imagini pe care Zola le schimbă în fișe, umplând fișierul lui de funcționar al stării civile din Franța celui de-al doilea imperiu. Era vorba totuși de același om. De ce Zola îl privise într-un fel și simbolistii îl vedeau într-altfel? Diversitatea poziției era determinată de diversitatea de intenții. Dacă băgăm bine de seamă, Zola făcuse o tăietură adâncă în arborele realității, excluzând din el o întreagă parte de vegetație, care era aceea a ambițiilor și a aspirațiilor. Mallarmé lua arborele întreg, nu se oprea la rădăcini, nici la măsurarea și la controlul ramurilor, ci începea prin a se întreba care este cauza prezenței arborelui, care este semnificația probabilă a acestuia, în sfârșit stabilea un raport mult mai vast și mai complex. El nu despărțea spiritul de literă.

O prea mare parte a literaturii constă în această despărțire: ținta consolării este o țintă falsă, scopul adevărat fiind acela de a face din om prizonierul lucrurilor care alcătuiesc viața sa exterioară, care îl condiționează. Ar fi vorba, prin urmare, să vedem dacă spre a-l ajuta să se elibereze, spre a-l

ajuta să crească, îi prieşte regimul acesta exclusiv al lucrurilor, vechi sau moderne. A crede că o cale de ieşire din criza omului se află în literatură, convingîndu-l cît mai bine despre importanţa tehnicii, a ştiinţei, înseamnă în fond a-i furniza un alt pretext de iluzie, a-l îmbogăţi dinafară. În realitate nu este vorba de a-l exprima numai pe omul modern sau de a exprima ceea ce-l face modern pe om. Mai înainte de orice este vorba de a exprima omul. Iată unde se observă bine diversitatea sarcinilor, aceea a scriitorului şi aceea a omului care trăieşte în societate. Mi se va spune: dar şi scriitorul trebuie să trăiască în societate, şi este foarte adevărat, numai că trebuie să fim prudenţi în ceea ce priveşte timpul şi să vedem în ce moment trebuie să fie făcute cele două operaţii. Scriitorul, întrucît este un om care trăieşte în societatea vremii sale, nu trebuie să se sustragă îndatoririlor comune, prin urmare va lupta pentru îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă, pentru un mai mare respect pentru demnitatea celorlalţi, pentru ca societatea să se depărteze cît mai mult de linia privilegiilor şi a injustiţiilor. Tocmai această practică, această regulă constantă de viaţă îl va duce la o cercetare în profunzime, spre a surprinde conexiunea generală a lucrurilor, spre a vedea pînă la ce punct realitatea se referă la adevăr. De această experienţă se va folosi scriitorul cînd îşi va scrie opera, dar fără să tîrască după el instrumentele primei lecturi. Nu cred că există un om susceptibil de creşteri în raport cu numărul lucrurilor care-l înconjoară. Dimpotrivă, omul care este pe cale să devină un artist e totdeauna un om care face o alegere, adică şi-a început sub altă formă lucrul. A pleca mereu de la zero e timp pierdut, osteneală zadarnică: e ca şi cum ai pretinde să afli un om care să ignoreze, în subconştientul său,

toate miile de ani de istorie, valabile pentru noi toți. Nu, virginitatea și autenticitatea trebuie să fie înțelese în alt sens și încep numai atunci când omul își pune întrebări, caută o explicație a prezenței sale în lume. De altfel, nici aici societatea nu rămâne inertă, întrucît își aduce contribuția sa, mai bine spus, capitalul său de noțiuni confirmate.

Istoria suprarealismului este cît se poate de convingătoare din acest punct de vedere. Suprarealiștii au crezut la un moment dat că s-au înșelat și din această cauză s-au afundat din nou în lume, în carnea societății, spre a o modifica, spre a o schimba. Și ei au crezut că pentru „a schimba lumea“ trebuie să începi de la politică, de la organizarea societății. Dar a fost o iluzie de scurtă durată și s-au oprit imediat ce-au observat că îndreptarea societății își urma un curs al ei și că avea scopuri precise și speciale. S-ar mai putea spune : dar o literatură care nu ține seama de aceste aspirații are o valoare de negație, preamărind o formă de viață depășită și injustă. Ceea ce ar fi, în fond, a nu știu cîta mască a temei „literatura drept consolare“, înțelegînd în acest caz prin consolare „invitație la renunțare“. Istoria nu ne explică cum se face că tocmai Balzac este acela care a dat Franței marele roman, adică un scriitor care din punct de vedere politic era cu totul în afara timpului său, fiind și foarte confuz în ceea ce privește țelurile lui și raporturile cu societatea în care trăia. Balzac a fost acela care a înnoit romanul și nu Champfleury, care i-a urmat și care aparent era mult mai sensibil la problemele vieții mărunte ale realității cotidiene. Același lucru l-am putea spune despre Flaubert, din clipa în care ne-a dat, o dată cu romanul sufletului doamnei Bovary, un roman de moravuri. Dar Flaubert însuși este mult mai adevărat atunci

cînd atacă în mod liber un personaj, pe doamna Bovary, decît atunci cînd nu trece la asaltul unui personaj obligat și forțat cum era Homais. Și cu toate acestea este sigur că Homais este mult mai contemporan cu oamenii care trăiau o dată cu Flaubert, decît doamna Bovary, care era un spirit întîrziat. Prin urmare, nu este suficient să vezi lucrurile, să le cunoaști este indispensabil să știi să le trăiești, să le folosești.

Cu riscul de a părea paradoxal, voi repeta că un roman ca *Il Gattopardo* s-a arătat — în rezultate — mult mai nou, mult mai aproape de oamenii italieni de după cel de-al doilea război mondial, decît atîtea alte romane actuale, moderne, bogate în instrumentele pe care conștiința și tehnica le pun la dispoziție. Nu interesează tipul de filozofie, de răspuns pe care ni-l dă Tomasi, interesează faptul că el a dat un răspuns, în timp ce ceilalți s-au mulțumit să formuleze propuneri. Nu se poate și nici nu trebuie să se construiască o viață, și cu atît mai puțin o operă, din propuneri de culoarea vîntului, care se schimbă o dată cu jocul impresiilor și simțirilor noastre. Pe de altă parte, nu este de condamnat stratagema adoptată de Tomasi, de a face portretul unei epoci sau al unei lumi date, servindu-se de trecut. Nu este de condamnat, pentru că există în sufletul nostru componente eterne și, mai ales, pentru că în orice operă o parte vine din memorie, pentru că în opera unui scriitor nu totul aparține imaginii și senzațiilor momentului. Cum să te gîndești la un scriitor micșorat și, mai ales, cum să crezi că este micșorat numai scriitorul care și-a făcut casa din memorie și din trecut? Este adevărat că scriitorul trebuie să privească în jur, să vadă, să înregistreze, să urmărească jocul lucrurilor, dar pentru aceasta nu trebuie să se piardă în ele, nu trebuie să rămînă prizonierul labirintului. Toc-

mai imaginea labirintului, pe care Calvino a re-luat-o de la Robbe-Grillet, ne servește ca să fixăm un loc scriitorului, locul său unic : labirintul presupune dorința de a ieși, dorința de a avea o cheie, Labirintul nu cere numai să fie parcurs, ci vrea să fie și cunoscut și desenat. Ceva mai mult : nu există labirinte absolute, chiar dacă aparent viața noastră aparține acestei specii mitologice. În cel mai rău caz, labirintul este simbolul dificultății pe care o întâmpină dialogul omului cu lucrurile. Labirintul dezvăluie resortul misterului, al secretului : în ce fel să-l înfrunți ? Să te prefaci, cum se amuză să faci astăzi scriitorii, în cea mai mare parte, că nu există secret, că nu există mister ? E destul, într-adevăr, să enumeri lucrurile, să multiplici numărul lucrurilor sau, așa cum a fost întotdeauna, trebuie, pe lângă oboseala enumerării, să le ții în mână, să le cântărești, să le recunoști ? De ce să nu spunem că simpla enumerare dezvoltă sensul și angoasa labirintului ? În realitate, încetul cu încetul, tocmai lucrurile sînt acelea care astupă trecerea și care fac din om o statuie, o ființă inamovibilă, fixă. Gestul comod cu care se încearcă să se dea la o parte de pe masă problemele centrale ale omului, durerea, moartea, sensul responsabilității, are o putere de iluzie foarte redusă și seamănă prea mult cu un act de lașitate. Ne întoarcem doar la confruntarea cu societatea : scriitorii care vor să creadă în labirintul lucrurilor nu oglindesc oare starea generală a societății, a unei societăți foarte mizere din punctul de vedere spiritual, dar care a făcut din lucruri primul și ultimul său termen ? Este adevărat că e vorba, în fond, de două moduri foarte puțin deosebite ale aceleiași pasiuni negatoare : societatea adoră obiectele confortului, ale bogăției, pe scriitori ; scriitorii nu le adoră, ba adesea le combat, dar în fond se limitează la o chestiune de distri-

buție, la un raport de funcționalitate. Și societatea și scriitorii acceptă ca ultim termen folosirea lucrurilor: o parte va fi mai egoistă decât cealaltă, dar de fapt amîndouă sînt în mod deliberat oarbe.

În acest sens vechea luptă a scriitorului cu lucrurile s-a schimbat. Mai înainte putea să le suporte, să le combată, să dispună de ele după plac. Astăzi, chiar raportul dintre scriitor și lucruri este întrerupt, sfărîmat la bază. De aici curioasa renaștere a literaturii experimentale, de probă, de multiplicare exterioară a obiectelor: cazul unui Uwe Johnson din Germania de după război are pentru mine un înțeles de chemare, care ar trebui studiat mai de aproape. Sau înlocuirea care s-a întîmplat în Franța — Franța ce se îndrepta spre gaullism a literaturii existențialiştilor cu *l'école du regard*. Cum trebuie să înțelegem o astfel de trecere de la o literatură, care tindea într-adevăr să se contopească cu însăși ideea de viață prin formularea sa liberă, la o literatură de retragere, care n-are asemenea mari ambiții și care-și concentrează în ochi toate forțele pe care le are la dispoziție? Nu creierul, nu sufletul, dar nici măcar mîna: numai ochiul, care înregistrează lucrurile ca neînsufleteite, chiar dacă este stăpînul realității și stăpînul mîinii scriitorului. Sîntem foarte departe de societatea care conservă cel puțin instinctele, necesitățile, care în sfîrșit respectă o voință de exploatare. Scriitorii „noului roman“ nu cred nici măcar în faptul „exploatării“, întrucît au făcut să coincidă actul de viață cu o stare de moarte. Moarte aparentă, moarte definitivă? Nu este prima oară cînd literatura merge prin întuneric, dar este prima oară cînd orbecăie în întuneric, la lumina unui soare nemilos. Este condiția răsturnată a lui Tiresias, cu toată încărcătura simbolică a imaginii sale:

odinioară faptul de a nu vedea lucrurile permitea să le judeci, astăzi faptul de a le vedea pînă la disperare nu numai că nu îngăduie judecata, dar nici măcar schimbul, comerțul.

Atingem aici adevărata înfățișare a crizei literaturii și în special drama raporturilor dintre literatură și societate. Noțiunea de comerț este aceea care apare inutilă, de nefolositor, semnul unei alte epoci. Ne întoarcem la Sainte-Beuve care față de primele manifestări ale acestei stări de divorț, față de preamărirea realității parțiale, a căutării a ceea ce este rar, a senzației, repeta — tot contra fraților Goncourt — condamnarea artei pentru artiști, rostită de d'Alembert. Acel „vai artei“... nu mai privește pe nimeni în realitate, întrucît societatea și-a făcut din această tendință un instrument al puterii sale industriale, agravînd starea de renunțare la problemele esențiale. Din momentul în care „rarul“ a devenit materie, obiect de exploatare, el nu mai avea nici un motiv să fie respins. Cînd se ascundea, fondul problemei era promovat ca imagine, ca ornament al societății. Și aceasta era un fel foarte curios de a sancționa un divorț foarte vechi dintre literatură și societate. Poetul din *la tour d'invoire* întorsese spatele publicului, societății, istoriei imediate. Într-un al doilea act, societatea putea să se amuze transformînd rodul acelor cercetări parțiale în obiect magic, dar de o magie domestică. Nici acest aranjament nu putea îmbunătăți starea raporturilor. Răspunsul este mereu același: nu se construiește împreună nimic, dacă nu se împărtășește împreună nici un sentiment, nici o durere. A avut mai mult efect spiritul de protest? A folosit mai mult lupta care se dă de peste un secol împotriva „burghezului“, a filistinului, a reacționarului, a tradiționalistului? Cel puțin scriitorii protestatari au avut meritul să men-

țină vii niște rațiuni. Nu interesează faptul că aceste rațiuni au fost numai actuale, dar tocmai pentru că, în actualitatea lor, au fost „adevărate“, ele au contat și mai pot conta încă. Mai cu seamă acolo unde protestul nu pierde din vedere figura omului, atunci cînd este o idee de apărare. Hugo — îmi pare rău pentru dușmanii literaturii de consolare — putea să prezinte sentimentul și adevărul împreună în *Les Misérables*, transformînd protestul în operă de artă. Dar în ce fel? Folosindu-și ochiul, nu în mod parțial, limitat, ci, dimpotrivă, alternînd lumina cu întunericul, durerea lucrurilor reale cu durerea lucrurilor ireale, misterioase. Să lupți rămînînd pe loc, să-ți faci braț de fier din lucrurile vieții în mod intenționat, la ce folosește? Pentru ca să se întîmple acel faimos schimb cu societatea este oportun ca literatura să coboare pe terenul vieții, să ia o atitudine, dar îndreptată spre adevăr. Spre adevărul ei. Fiecare scriitor ar trebui să-și aibă adevărul lui, să-l perfecționeze, să-l facă să se maturizeze, să-l cultive. Cine o face? Din acest punct de vedere, scriitorul merge în pas cu societatea: se joacă, se leagă la ochi ori de cîte ori iese din labirintul lucrurilor sau ori de cîte ori rămîne de-a dreptul agățat de stîncă, de cultul propriei imagini. Dacă protestele publice, pentru ceilalți, sînt numeroase, cele private, pentru sine însuși, sînt tot mai mari: o dată admis principiul spiritului inutil, lucrurile acestea sînt numite retorică și provoacă rîsul.

Dar rîd oamenii cu adevărat? Societatea noastră de consum suferă de un rău contrar, fiind sacrificată plictiselii, dezinteresului și repetării la infinit a unor gesturi mecanice. Cînd Moravia spune că romanele lui nu sînt decît reflexul vieții sau că sînt viața transferată fără nici o corectare în literatură, spune un lucru adevărat, dar nu știe

pină la ce punct răspunde primei îndatoriri a scriitorului. Moravia înregistrează numai ceea ce vede la suprafață, iar pentru rest se limitează la vagi investigații asupra cauzelor care au generat bolile secolului. Este onest atunci cînd spune că ar însemna să trădeze adevărul, dacă ar adăuga ceva la tabloul vieții moderne, dar este și incomplet, pentru că nu vrea să recunoască pentru sine rolul de interpret. Ce-i drept, el crede că demonstrează ceva, de exemplu, că societatea noastră e închisată, blocată. Dar este vorba tot de o demonstrație mecanică, în timp ce ar fi de dorit ca el și ceilalți să dea ceva activ, pozitiv, și în același timp să evite intenția de propagandă, de desfătare decadentă. Vrei să demonstrezi ceva? Uită despre ce e vorba. După cum știți, sînt cuvintele lui De Sanctis și aparțin acelei retorici de fond, fără de care nu este posibil să faci literatură. Retorica de fond, iată ceea ce lipsește scriitorilor noi. Ei caută în general teme mult mai reduse, se angajează în lucrări — care sînt totuși foarte utile — de instrumentare, dar nu-și dau seama că în acest fel golesc de conținut însăși esența cercetării lor. A propune din nou, la un interval de atîția ani de cînd pentru prima oară marii romancieri din secolul trecut au înfruntat problema, a propune din nou tema industriei și literaturii poate că nu înseamnă să fii modern, actual și responsabil, ci încă o dată înseamnă să înlocuiești o schemă și o temă de adîncime, cu un decor, cu un peisaj. Decorurile pot, ba chiar trebuie, să se schimbe, dar tema jocului rămîne mereu aceeași, afară de cazul că s-ar susține fățiș că primul scop al literaturii nu mai este omul, nu mai este cauza, ci rezultatele, consecințele, nu mai este semnificația trecerii noastre, ci semnele și simbolurile acestei treceri pe pămînt. Dacă din întîmplare un romancier ar aduce pe

scenă un țăran sau un mic burghez dintr-un biet orășel din centrul Italiei, ar face un gest reacționar, s-ar arăta înapoiat, în întârziere față de vremea lui? Mi-e teamă că făcînd această chestiune de teme, de subiecte, ne-am întoarce înapoi cu secole, să facem literatură emblematică, afară de cazul cînd s-ar ajunge la consecințele extreme și s-ar recunoaște că în noul peisaj creat de industrie nu mai este loc pentru nici un fel de tip de om. Ceea ce ar fi o poziție de nesustînut, pentru că un peisaj dotat așa de puternic cu fermenți istorici nu poate să nu se refere la primul punct de plecare, la fondatorul său, care rămîne omul. Rezultă de aici că una din temele cele mai atinse de discuțiile din ultimul timp a devenit aceea a alienării. Dar problema a fost văzută în sensul just? Nu s-a încercat să se prezinte cu o etichetă nouă teme vechi, ca aceea a solitudinii, a incomunicabilității, a pustiului inimii noastre? Dacă privim cu atenție, alienația este un înveliș de apărare, de protecție și, poate inconștient, de evadare, un fel de mască pentru a putea arunca în spinarea celorlalți propriile culpe, responsabilitatea fiecăruia dintre noi. Așa cum societatea noastră e lipsită de spiritul de caritate, în același fel literatura idolatrizează egoismul cel mai nemilos, împiedicînd orice formă de dialog. Sau dialogul nu este decît un schimb de proteste și recriminări. Încercați și faceți dovada, luați „noutățile“ pe care ni le poate furniza literatura franceză, a noastră sau cea americană: nu veți găsi niciodată pe cineva care să fie dispus să se pună sub acuzare, cu conștiință, luînd în considerare toate argumentele. Se poate numai să existe cazuri de violență împotriva propriei persoane, acestea fiind alte moduri de idolatrie și de egoism disperat. Omul care se simte singur, străin de lumea în care trăiește, separat de

vecinii săi, își face din singurătatea sa o barieră și pretextul unui spirit demisionar și de capitulare. Gîndiți-vă la solitudinea unui Proust, a lui Kafka însuși, la dezolarea unor personaje ale lui Mauriac : erau singurătăți care nu erau date aprioric, ci constituiau rodul unei lupte îndelungate, al unei adevărate cuceriri. Desigur, omul în acest sens pare să fi declarat faliment nu numai în societățile de consum, societăți protejate de veninul neliniștii, dar și în acelea care se laudă cu o voință de colaborare sau chiar de comunicare.

Cine a luat comanda în această operă de distrugere și de anesteziere ? Literatura și viața, scriitorul și omul noii societăți ? Acesta este unul din cazurile care se potrivesc atît de bine investigației crociene : citeodată, s-ar spune că societatea a fost aceea care a determinat literatura, dar imediat după această afirmație, sîntem înclinați să adăugăm că literatura a răspuns prea bine, numai-decît, la declarația de ruină și de moarte a societății. Sînt expresii care se contopesc și adesea se însumează : sigur că literatura, cînd trebuie să încheie socotelile, găsește ocazia să adauge cîteva otrăvuri și să consume definitiv sfîrșitul omului. Firește, societatea se supune, cel puțin aparent, unor controale, unei ordini : nimeni nu-și poate imagina o societate lipsită de ritualuri, fără arcul de protecție al unei anumite retorici de comunicări, de identitate de interese, dar mergeți pînă la capăt, luați pe omul care iese de pe scena comună și intră în casă, gîndiți-vă o clipă la spectacolul interior pe care-l oferă cînd se dezbracă de „hai-nele solemne“. Acela e momentul în care îl așteaptă scriitorul, îl zugrăvește și îi scrie istoria : o istorie crudă, atroce pînă la punctul în care nimeni nu vrea să se oglindească și să se recunoască în ea. Toată forța literaturii se află aici. Este o

forță pasivă, de negație, dar este o forță care l-ar putea ajuta pe omul nou, dacă ar accepta o confruntare cu oglinda sa. Dacă literatura ultimului secol este populată de monștri și personaje paradoxale ca *Bouvard et Pecuchet*, lucrul acesta s-a întâmplat tocmai pentru motivul că omului i-a lipsit înainte de orice un punct de referire acceptabil și apoi o dezvoltare naturală. Astfel s-au succedat pe scenă victimele lui Zola, obsedații lui Dostoievski, omul care devine animal în *Kafka*, omul care ia loc printre obiecte în *Robbe-Grillet*. Este o lungă galerie de personaje autentice, împotriva căreia în zadar se ridică cealaltă galerie a personajelor oficiale, a personajelor îmbrăcate de Bourget, France sau D'Annunzio. Nu este greu să alegi între cele două familii. Bine sau rău, cea dintâi servește mai bine istoria neamului omenesc, chiar dacă cealaltă pare mai fidelă ritmului cronicii. De o parte se dezgolește fără milă ceea ce de partea cealaltă se încearcă să se îmbrace sau cel puțin să se mascheze. Fără să mai adăugăm, că au existat scriitori care au făcut amîndouă operațiile laolaltă : mă gîndesc la Proust. În fond, acestea sînt cele mai fructuoase pentru că sînt centrate chiar pe fondul omului și susținute de solide raporturi de natură filozofică. Merită osteneala să observi un fapt marginal, dar care are valoarea lui precisă. În anii 45—50 a renăscut în Franța sau a încercat să renască romanul filozofic, dar tentativa n-a reușit. În cel mai bun caz, am avut o reîncarnare a acelui *roman conversation* pe care îl făcuse Diderot, numai că mai nou, mai susținut și infinit mai plictisitor. În această tentativă se mai observa un lucru : slăbiciunea intrinsecă a literaturii, care spre a supraviețui trebuia să recurgă la ajutorul filozofiei. Bineînțeles, produsul s-a arătat a fi hibrid. Nu numai atât. Literatura însăși servea doar

ca pretext, era dispozitivul care făcea să se declanșeze un mecanism. Eticheta arătase de la început eroarea experimentului. Ca să găsim un exemplu de roman filozofic — în consecințele lui — trebuie să ne întoarcem pînă la Proust, întrucît din *Recherche* putem să scoatem o experiență deplină de viață, acea anumită fracțiune de interpretare fără de care nu există salvare.

Dar vremurile noastre permit oare încercări de felul acesta, care solicită durata unei vieți? N-am ajuns cumva să considerăm arta ca produs, ca ceva care trebuie consumat pe locul de producție și imediat? De obicei se ia drept scuză a acestei condiții accelerarea istoriei, și în parte ar putea fi așa. Dar dacă privim mai bine cum stau lucrurile, putem înțelege că raportul comercial se bazează pe lipsa de încredere, a oricărui fel de încredere, în ceea ce face artistul. Ideea însăși de experimentare taie din rădăcină orice aspirație spre durată, spre eternitate, spre încordarea maximă a propriilor forțe. Să ne întoarcem la Proust și la credința lui unică în opera de artă, unica operă a omului capabilă să susțină confruntarea cu timpul, mai mult chiar decît memoria noastră. Astăzi, principiul său ni se pare un principiu al lui Boileau. Cartea sa, care totuși este atît de adevărată, atît de profund adevărată, aparține, pentru cei mai mulți dintre noi, arheologiei literare. De ce? E chiar prea limpede. Omul a fost pentru Proust o mașină spirituală ce trebuia demontată, iar pentru noi este o mașină care face parte din peisajul nostru, fără ca nimănui să-i treacă prin minte să vadă cum e făcută, cum reacționează, de ce lucrează.

Pe măsură ce înaintăm în această cercetare, făcută în grabă, a faptelor mai de seamă ale noii

literaturi, reușim să descoperim tot mai mult în ea o punere în ghips a omului natural, așa cum el ne-a fost transmis de o tradiție milenară. Este vorba de viitorul unei operații care, după părerea noastră, are ca scop să smulgă omul din responsabilitățile lui, să-l transfere de pe planetă. În acest sens trebuie să înțelegem protestele și invitațiile de a-i găsi un loc mai bun printre temele economiei, ale sociologiei și în general ale științei. Literatura nu a avut niciodată o accepție așa de mortală ca acum. Și totuși nu vedem cum adăugarea sau perfecționarea acestor noțiuni ar putea să influențeze pe scriitor, desigur nu direct și, mai ales, nu fără indispensabila acțiune de digestie naturală, de dobândire firească, de disciplină interioară. Căci, ori se ajunge la o cucerire pe căile lăuntrice, la o fuziune a tuturor acestor cerințe, ori se rămîne — așa cum din păcate se pare, pînă astăzi — în sfera unei noi Arcadii, unde biletele de dragoste sînt înlocuite de statistici. Ajungem astfel la cea mai recentă încercare de a pune munca scriitorului în afara oricărei religii umane. Cînd auzim spunîndu-se că trebuie să terminăm cu literatura care ține locul religiei, simțim numai decît că obiectivul mărit este un altul: ruperea omului de ceilalți oameni, transformarea turmei umane într-o panoramă aridă de obiecte, de pietre, distrugerea anume a acelei religio, a acelei legături comune care, în ciuda tuturor, ne unește. Aici literatura se supune ritmului însuși al societății și al politicii: îndemnurilor, declarațiilor de dragoste, ie răspunde în societate ceva foarte diferit, care este pînă la urmă religia intereselor. De asemenea, literatura răsună de omagiile aduse sacralității omului, o carte întreagă de apărări și de proteste, dar nu se vede cum s-ar putea face ca partea activă să coincidă cu cea pasivă: viața cu moartea. Totul

este abandonat lucrurilor, astfel că nu mai pare atît de ridicolă tentativa lui Saporta de a imagina cartea ca o posibilitate la a nu ştiu cîta putere de a înlocui părţile, paginile, cuvintele. În labirint, într-un fluviu întunecat, în dezordine şi în eroare perpetuă, iată unde ne aflăm, dacă e să judecăm după dările de seamă mai mult sau mai puţin voalate, mai mult sau mai puţin curgătoare. Partea frumoasă este că au ajuns aici şi acei scriitori care visaseră în jocul istoriei un om armonios, omul care îşi recucerise o raţiune. Unde sînt acum ? Mi-ar fi plăcut să recitesc programul revistei lui Pavese *Cultura e società*, dar nu merită. E un joc prea uşor şi sînt destui care îl joacă de mult timp cu revistele trecutului apropiat şi ale trecutului îndepărtat. Mă gîndesc la Pavese, la cîţi ani au trecut de la moartea lui voluntară, mă gîndesc la cei care au rămas şi nu mai vorbesc, cel puţin acolo unde şi în felul în care ar trebui s-o facă, şi mă întreb : cine a trădat mai întîi speranţele, literatura sau societatea ? Era în întîrziere literatura care credea că respiră într-o societate reînnoită, sau a fost societatea aceea care a dezamăgit literatura ? Dar nu acesta este lucrul care ne interesează în fond. Pe noi — şi o repetăm în mod sincer — ne interesează altceva : să ştim de ce au avut loc aceste două falimente sau acest unic faliment ? A fost pentru că nu există o reînnoire pe bucăţi, fără să plăteşti, făcută din calcul şi din egoism, pentru că nu sînt suficiente nici bunele intenţii, nici voinţa. Trebuie să ai ceva de spus, care să corespundă unui adevăr lăuntric sau unui adevăr pe care-l faci. Literatura are nevoie de această a doua respiraţie, de această suspensiune dincolo de realitate. Nu serveşte la nimic faptul că e programatică, deşteaptă. Dacă există un rău care poate fi recunoscut în toate noile expresii

literare, este răul de la masa de lucru, ideea că totul poate fi rezolvat prin calcul. Istoria ultimilor douăzeci de ani ar trebui să ne convingă și să ne ultraconvingă, avînd în vedere că intențiile pot fi înlocuite, direcțiile schimbate, programele legate de anotimpuri. Dacă am face o carte albă cu metamorfozele prin care am trecut, ar trebui să fim siguri de inutilitatea oricărei munci. Să reînnoiești dinlăuntru, a spus de curînd un poet căruia i se datorează cîteva din cele mai frumoase diagnoze ale bolilor noastre „noi“. Nu este vorba de un program minim pe care vrem să-l propunem, este deocamdată o invitație de a ieși din starea de *divertissement*, din colțul jocului în care încetul cu încetul am sfîrșit prin a ne regăsi cu toții, indiferent de culoare sau de partid. Ceea ce nu înseamnă de loc că trebuie să punem accentul pe o literatură morală, ci numai să readucem literatura în cadrul ei natural, care e acela al inimii secrete, al inimii interpretează a lucrurilor.

Fără să mai luăm în considerare faptul că numai așa raportul cu societatea își va putea recîștiga emblema independenței, a libertății. Este actual acel scriitor care rezolvă problemele momentului la lumina unui alt adevăr, de la o anumită distanță. Altfel el este o victimă, este un oarecine, care se pierde în curentul lucrurilor și al obiectelor. Este scriitor de Arcadie acela care face din cele mai mici ocazii ale cronicii cotidiene un pretext pentru exerciții, pentru invocări, pentru chemări la ordine. Să fim sinceri, ce-a fost și ce n-a fost participarea scriitorilor la viața societății, în această perioadă de după al doilea război mondial? Exceptîndu-i pe cei care au pășit direct în arena politică, ceilalți toți au trecut la remorcă, i-am văzut mai mult compromiși decît compromițîndu-se, mai mult supuși decît conducînd sau comandînd.

Nu este suficient să răspunzi la apeluri, să mărturisești propria prezență în viața societății, dar este indispensabil ca ceilalți să-l considere pe scriitor ceva adevărat, necesar și util. Practica ne face să înțelegem exact contrariul. Scriitorul este o semnătură de recrutat sau de exploatat, element complementar al succesului unei idei sau al unei acțiuni, datorită căruia rețeaua raporturilor devine echivocă și de nesustținut. Aș zice că cei mai buni au fost aceia care nu s-au agitat și care, deși rămânând la postul lor, au renunțat la prima lor datorie, care este aceea de a nu spune lucruri pe care nu le simți și în care nu crezi. Vi se pare o rețetă prea simplă? Ei bine, într-o vreme în care se face un mare consum de ideologii, de proteste și de invitații, nu văd alta mai bună, cu atât mai mult cu cât ea ne-ar putea lecuia de adevăratul rău de care suferim cu toții, nesinceritatea. În afara oricărui alt lucru, aceasta ar fi prima etapă pentru a păși din nou pe calea adevăratelor operații literare, pe calea îndatoririlor, a înțelegerii bine-lui și răului. Este ciudat că în zilele de astăzi, singurele chemări la rațiune vin de la cineva care postulează un alt dat al vieții în afară de rațiune, dar chiar așa e. Lucrurile au ajuns la un punct în care ni se pare că este cazul să fie distrus regimul măsurilor și al ficțiunilor, în așa fel încât să vedem omul întocmai cum este; nu un monstru, nu un inger; materia primă a istoriei noastre, și un obiect în pulberea celui mai dezolat deșert pe care l-a inventat mintea noastră. Dar va fi posibil să credem, să-i facem credit omului? Iată unde scriitorul cere ajutorul societății.

PE CÎND EXISTA POEZIA

În ultimii douăzeci de ani situația cititorilor de poezie a suferit o adevărată răsturnare. Dacă ne referim la perioada dintre cele două războaie, luînd ca unitate de măsură chiar cercul nostru restrîns, ne dăm seama că prea puțin a rămas din ce se acordă poeziei și că noi, cei dintîi, ne izbim acum de neputința de a mai fi credincioși vechii noastre religii. Poezia a căzut din cerul absolut în care o așezasem. Ea nu ni se mai pare a fi cuvîntul ultim sau, mai mult, cuvîntul unic, rezolvînd și definind problemele cele mai tainice ale inimii noastre.

Începem cu această simplă impresie de cititori, în care, bineînțeles, nu are ce căuta valoarea poeziei, puterea poezilor care ne-au impresionat mai mult. Dacă înregistrăm un moment de suspensie și de cădere, și dacă de cîtăva vreme alternăm incertitudinea cu un sens mai grav de faliment, atunci, evident, vina este numai a noastră. Noi sîntem aceia care am luat greșit măsurile, adesea sîntem noi aceia care am dat importanță excesivă unor sugestii, avînd rolul lor precis în timp sau chiar pe durata unui anotimp. Altminteri, schimbarea de condiții am putea-o explica prin sfîrșitul unei epoci, care își găsise în simbolism punctul cel mai înalt de strălucire, rezistînd așa de bine pînă în anii ultimului război.

Dacă alegem acest al doilea mod de interpretare, argumentarea ne **apare** mult mai ușoară, ne apare logică, însă ea nu e în măsură să ne lămurească, să dezlege încurcăturile tainice care izvoarăsc dintr-o schimbare de climat.

Nu încapе nici o îndoială că poezia ilustrează e pe punctul de a muri, chiar rămânînd deschisă posibilitatea unor noi mlădițe pe bătrînul trunchi sortit să se prăbușească. Mai mult încă, este în curs de dispariție o anume atitudine, o înclinare spre absolut, pe care poezia marilor lirici ai secolului al XX-lea, de bine de rău, o stabilise. De aici ia naștere marea greutate de a începe o discuție despre poezie și — mai dificil — de a **păși** la categorisiri și la clasificări. Ceea ce, acum douăzeci de ani, alcătuia un peisaj atît de familiar încît ni se părea facil, nemijlocit, a devenit acum un teren suspect, plin de capcane și de înșelăciuni.

Bineînțeles, nu este vorba despre un fenomen exclusiv italian. Dacă există o concordanță de răspunsuri, ea constă tocmai în glasul poeziei din toate țările. S-ar putea spune, adesea, că asistăm la prăbușirea digului de prudență și de circumspecție datorită căruia un timp a fost imposibilă orice confuzie și poetul se deosebea îndată de repetitor, iar invenția de dulcegăria arcadică. Se mai poate adăuga, pe deasupra, că poezia pare să se fi resimțit puternic de pe urma schimbării climatului general și a noilor forme de cultură ieftină. Marea lecție a lui Mallarmé, semnificația ei morală, într-un cuvînt forma aceea de religie a intrat într-o zonă de bănuială ori, mai rău, și-a pierdut orice valoare de disciplină.

Ce anume să acuzi ? Cine sînt responsabili acestei redimensionări în meschin, în mizer, în cotidianul excesiv ? Este vădit că la baza acestei stări

de lucruri se află un lung şir de contraste şi o formă fatală de stagnare: vechea poezie a intrat în criză, în parte din propria-i vină şi în parte împinsă de alte motive, mînată de noi necesităţi. A stărui asupra imposibilităţii fizice de a rezista la nivelul unor anumite limite de puritate, e o temă de care s-a abuzat în cercetările noastre: sigur este că albul, tăcerea, scriitura desensibilizată au fost tot atîtea etape către criză. Tocmai din această cauză, într-un anumit moment istoric, poziţiile au fost răsturnate şi strigătul, protestul, discursul deschis au trecut în frunte, distrugînd munca de pregătire, climatul de aşteptare, caracteristic pentru anii 20 şi 40. Răsturnarea s-a făcut aproape dintr-o dată, sub presiunea evenimentelor. Într-un anumit fel, a fost la mijloc o mică răzbunare a istoriei împotriva unei poezii care înţelesese să ignore istoria; o răzbunare a sentimentelor comune, deschise, împotriva unei poezii care miza numai pe elementele rarefiate, pe obiectele obţinute prin eliminare.

Această întorsătură le-a apărut unora, tocmai pentru aceasta, cît se poate de justificată, dacă nu de-a dreptul indispensabilă, invocînd necesitatea fizică a unei regenerări, importanţa unei construcţii spirituale, care să nu anuleze confruntarea, măsura argumentelor fizice. Metamorfoza a fost acceptată ca o nevoie de lărgire a orizontului şi, în fond, ca o întoarcere la imaginea completă a omului. Din păcate a fost vorba de nişte programe, în care ambiţiile respectau numai linia falsă a polemicii, în care nu s-a încercat niciodată să se lucreze critic, ci doar prin provocare şi iritare. Rezultatul — în liniile lui generale — nu s-a depărtat de academism, întrucît nu s-a mers dincolo de transformările formale, nu s-a încercat să se infuzeze sînge viu acolo unde nu mai pulsa viaţa, acolo

unde marea poezie de derivație simbolistă se închistase.

O confirmare a falimentului noii poezii sau, dacă voim să întrebuițăm termeni mai puțin violenți, o confirmare a lipsei unei adevărate și noi vocații o găsim în resursele și în succesul tehnicilor narative. Dacă poezia a dominat perioada dintre cele două războaie, reușind într-adevăr să treacă dincolo de hotarele naturale ale teritoriului ei, astăzi ea a devenit o prezență minoră, un număr de oferte, de solicitări, dar nu un mod de a înfrunța viața sau, *tout court*, de a trăi. Dacă băgăm bine de seamă, elementul ce-ar fi trebuit să dirijeze și să nutrească această schimbare n-a existat, în sensul că prea puțini s-au gândit să înlocuiască fondul lucrurilor. Cea mai mare parte din legiunea numeroasă a noilor poeți a fost preocupată de mijloace, de instrumente sau numai de abilități.

Cine a dat, la urma urmei, dovezile cele mai concrete de înnoire? Poeții programatici, cei ce s-au dus să caute inspirație în inima evenimentelor și fișele retoricii, sau poeții de mai înainte, cei care au crezut că trebuie să apere vechiul patrimoniu, să-l perfecționeze, să-l facă să crească în profunzime și în substanță? E o întrebare care nu mai așteaptă răspuns. Am înaintat prea mult în noua perioadă, ca să nu simțim încotro apucă adevărul și încotro, dimpotrivă, se îndreaptă, în cel mai bun caz, inventivitatea și abilitatea.

Să luăm un exemplu din rîndul poezilor minori și să alegem un nume care să nu sufere afrontul actualității: să zicem Supervielle. Supervielle, care a murit de puțin timp, mi-a venit în minte, în cadrul acestei cercetări, ca un exemplu de maturizare în libertate, ca un tip de poet care, spre a-și favoriza evoluția sa naturală, se lipsește de droguri, de excitante, aproape și de arte poetice. Gîn-

diți-vă puțin la viața lui, la începuturile ei confuze, la alegerea totdeauna nesigură și în suspensie a mijloacelor sale și veți vedea cum, de la un moment dat, lucrurile au început să meargă bine, cuvintele și-au găsit un just *éclat* și cum, spre sfârșitul educației sale foarte lungi și timide, el a știut să ne arate, cu o extraordinară fermitate, argumentele poeziei sale. Nu este un caz, nu e nici măcar ceva deosebit în lirica intimistă, dar dintr-un anumit punct de vedere este ceva cu mult mai important : Supervielle a fost un poet care și-a îndeplinit în întregime datoria sa de poet, unul care n-a trădat, care a mers pînă la capăt, reușind să-și ancoreze discursul de o limită a adevărului.

În fond, istoria zgomotoasă a ultimilor douăzeci de ani ne-a învățat tocmai acest lucru, că nu contează intențiile, ci, pînă la un punct, hotărâsc însușirile naturale, mijloacele, instrumentele descoperite și folosite în timpul aplicării. Nimic nu contează, dacă la bază nu există o mică forță conștientă, care nu e dispusă nici să facă tranzacții, nici să se adapteze.

Mica lecție a lui Supervielle (mai înainte am vorbit de marea lecție a lui Mallarmé) ne ajută să explicăm falimentul atîtor revoluții proclamate zgomotos, dar nu și simțite, al atîtor proteste care s-au epuizat în gest fără să pătrundă pînă în adîncul cărnii, și prin urmare au rămas în afara oricărei eficacități curative. Risipa de glasuri, mai cu seamă de gesturi, repetarea monotonă de programe stabilite fără nici un teren de experiență și de confruntare ne arată prea bine că, în cel mai bun caz, dacă a fost la mijloc o oboseală sinceră față de o poezie secătuită sau anchilozată, a existat și o incapacitate de a interveni în sens activ. De unde impresia că, în raport cu numărul așa de restrîns de rezultate, a fost aruncat în joc un capital

enorm de eforturi nesuținute și, ca să rostim cuvântul adevărat, de veleități. Pentru prea mulți dintre noii poeți, despărțirea de marea prea calmă a poeziei lui Ungaretti sau a lui Montale, a lui Valéry sau a lui Machado, a însemnat numai o abandonare la voia întâmplării, stăruindu-se mai mult asupra cantității lucrurilor ce trebuie rene-gate decât asupra aceleia, mult mai anevoioasă de precizat, a lucrurilor care trebuie să fie descoperte și urmărite.

Academistul rezultat astfel a fost tot așa de veșted și de neconcludent ca și acela care se pro-dusese în cadrul ermetismului, și exemplele de poezie s-au supus aproape întotdeauna calchierii, traducerii directe. Cu alte cuvinte, ne-a fost dat să asistăm la o schimbare mecanică de scheme, da-torită căreia nu era greu să-ți imaginezi, să calcu-lezi apriori rezultatul operațiunilor. Un eveniment, o întâmplare din viață erau de ajuns spre a pune în mișcare mașina, poetul se simțea dispensat, în același moment, de a ținti către ceva mai concret, mai strâns legat de sufletul său. Într-un anumit sens, noua poezie s-a pregătit să citească specta-colul lumii pe un fals ecran de interes, în timp ce în realitate totul s-a limitat la o înșiruire de cu-vinte după „alte“ scheme.

E curioasă această contrazicere dintre un mo-ment cu foarte mulți părtași, momentul temei ac-ceptate, și un moment opac, insensibil, momentul construcției. Poate că aceasta este cauza slabului ecou al noii poezii, dar în același timp și a demni-tății ei, și a considerabilului ei nivel comun. Era mult mai ușor altădată să deosebești de la prima vedere vocația reală, de vocația de împrumut. As-tăzi poeții proști, să spunem mai bine nonpoeții, se bucură de același fond de limbaj ca și poeții ade-vărați. Aceasta înseamnă că arta de repetare a

făcut progrese, și faptul acesta confirmă, dacă mai era nevoie, reducția care s-a operat. Poezia cere acum mai puțin, iar ceea ce obține nu pare să mai aibă o valoare exclamativă, adică sensul moral pe care-l avea într-o vreme.

Criză de poezie, prin urmare, sau numai criză de lectori? Aici se află miezul întregii chestiuni, și fiecare, cu ajutorul propriei experiențe, își are răspunsul gata. E dificil și mai ales e injust să treci de-a dreptul la procese care nu-și au nici o justificare, cu atât mai mult cu cât adevărata poezie n-a pierdut nimic din posibilitățile ei. Ar fi mai exact, se pare, să ne acuzăm pe noi înșine, ca lectori, și să căutăm alte motive: o încetoșare a facultății de a citi, o parte de neîncredere izvorită din propriul nostru faliment și un mod de nesatisfacție care se explică prin umbra morții coborită peste principiile înseși ale demnității noastre. Principiul nostru *vita mutatur* s-a întemeiat mulți ani tocmai pe această măsură a absolutului; poezia luase locul oricărui adevăr, dacă nu al adevărului însuși, căruia ea îi rămăsese unica apărare validă. Reducând tirul, micșorînd telurile și intențiile noii poezii (în toate acestea am fi dat, poate, o dovadă de conștiință) era inevitabil să se restrîngă și proporțiile ecoului și acolo unde ne îndemna speranța să folosim o lectură mai modestă, lectura care se încheie cu moartea cotidiană.

Credincioși religiei mallarméene, am dus înaintea prin ani certitudinea neînfriată a acestui fel de religie (ce ne răsplătea cu infinite descurajări și amărăciuni, pentru că și aici exista o parte de suspiciune și de rău), pînă cînd am fost lipsiți de ajutorul unui climat, de sensul unei participări la puterea absolută a poeziei. În felul nostru, am fost victimele și responsabili acestei prăbușiri, cu re-

zultatul de a suspenda orice fel de răspuns. Era imposibil să admitem și să susținem că poezia nu mai există, dar ne era permis să lăsăm să se înțeleagă că noua poezie nu ne mai folosea la nimic. În sfârșit ne-a cuprins bănuiala că și poezia îmbrăcase hainele epocii și că o religie se poate prăbuși sub loviturile realității.

Lucrurile au rămas la punctul următor : poezia există, dar pe cea care ne ajută trebuie s-o căutăm în altă parte, în paginile care au închis și apărat partea cea mai bună din viața noastră.

IUBIREA, UN PERSONAJ CARE NU MAI EXISTĂ

Mi s-a întâmplat să citesc într-un ziar din Roma declarația, aparent chiar prea evidentă, a uneia dintre actrițele noastre de vază, în legătură cu iubirea, care urma de aproape pe aceea a unuia dintre marii noștri poeți. Actrița spunea: „Cu timpul, ideile, gusturile, impresiile se schimbă, dar rămân la părerea că două lucruri contează în viață: iubirea și munca“. Poetul, în ce-l privește, observase că: „nimeni nu mai vorbește de iubire“.

Cine face meseria de observator și pentru aceasta se bazează pe documente, pe acea cantitate de înregistrări și de confesiuni pe care timpul imediat o permite, știe că la afirmația poetului se poate adăuga prea puțin. De exemplu, în romane, personajul care a dispărut într-adevăr este tocmai acela care se hrănește cu sentimente și are suficient curaj să-și adâncească figura într-o povestire interioară. Și totuși — s-ar putea lesne replica — nu există carte în care să nu fie vorba de iubire sau care să nu facă din ea problema capitală a existenței. Dacă te uiți însă în spatele acestui joc de cuvinte, vei vedea că tema abia atinge adevărul de fond, în timp ce autorii preferă să insiste asupra moravurilor și de cele mai multe ori asupra lucrurilor ce se repetă, care, prin faptul că trebuie să suporte o mască, agravează pînă la ridicol unele

obișnuințe, unele *tics* care sînt lipsite de orice legătură cu glasul inimii.

Există, desigur, spectacolul iubirii surprins în ceea ce are exterior, copiat, tradus în gesturi, dar scriitorul sare peste toată partea de exaltare și de justă elevație care ar trebui să preceadă. Personajele care joacă acest teatru amoros nu se salvează, în realitate, niciodată de condamnarea lor inițială, de imposibilitatea de a comunica. De aici decurge necesitatea de a multiplica exemplele, de a descoperi situațiile inedite sau considerate ca atare, ca și necesitatea de a lungi lista de mostre care, spre a se diferenția, sînt silite să pună semne de provocare acolo unde nu există motiv de discuție. Iar dacă acest personaj, din cauza necesităților reprezentăției, se află în situația de a împărți scena cu altă fantoșă, nu se schimbă și nu se corectează în nici un fel ceea ce la urma urmelor este o tăcere diabolică și o contrafacere a naturii. De obicei aceste personaje intră în scenă fără față, sînt oameni mascați, dar nu numai atît: ei încredințează întreaga lor figură, foarte fragilă, bogăției măștii. îmbrățișînd dinafară vicii și orori, pe care în realitate nu le suportă, din lipsa unei naturi adecvate. Iată unde se află defectul unei părți atît de mari a literaturii, care își face iluzia că restituie prin aceste imagini întîmplătoare și construite istoria zilelor noastre. În același fel greșeala poate fi aflată în prejudecata noului cu orice preț, în a crede că trebuie evitat nu numai discursul nostru etern, dar și felul nostru de a fi, de neînlocuit. Orice s-ar face, oricîte periplusuri s-ar inventa la adăpostul modei, un atare discurs începe totdeauna, sau cel puțin ar trebui să înceapă, cu vorba cea mai simplă. Dar faptul acesta nu se întîmplă niciodată, cel puțin dacă ne referim la textele de care dispunem. După felul cum intră în scenă aceste personaje ipo-

tetice, cu masca unor noi obișnuințe, discuția nu mai poate începe niciodată. Ne amăgim că am smuls acea mască și am desființat-o. Aceasta dintr-un abuz de natură intelectualistă, adică pentru că se crede că toți oamenii sînt identificabili într-o foarte specială geografie intelectuală.

Nu e în intenția noastră să negăm drepturile cercetării științifice, nici — cu atît mai puțin — nu predicăm o întoarcere la celălalt abuz, al contrafacerilor minime. Ceea ce ne lasă nedumeriți este încăpăținarea de a voi să traducem totul potrivit unei cifre și arbitrarul de a confunda întreaga umanitate cu o familie ușor de recunoscut, prin limitele ca și prin funcțiunea ei. Iubirea ar trebui să vină după aceea, dar nu poate lipsi într-o formație naturală a spiritului. În schimb, procesul, ilustrat în fiecare zi cu ajutorul tehnicilor noi, este invers: se pleacă totdeauna de la ultimele reacții pentru a rămîne pe un teren neconcret, în gol. Nu există polemică, nu există luptă, s-ar zice, cîteodată, că lipsește chiar substanța umană a înfilnirii. Excesele de brutalitate, satisfacțiile verbale, cele o sută de dovezi de animalitate ireductibilă sînt operații nule, nu vor dovedi niciodată că la baza dezordinii a fost o trădare sau că se așteaptă o răscumpărare. Este curioasă această ambiție de a voi să separi actele omului de conștiința sa, spre a face din ele numai un instrument literar, un obiect mecanic de speculații fără necesitate și fără sens.

Oprindu-te la toată această producție, sfîrșești prin a te convinge că tema iubirii n-a mai fost atinsă de multă vreme și că prea multe lucruri le lipsesc scriitorilor de astăzi, spre a putea relua discursul de unde l-au lăsat Proust și Chardonne, Eluard și Salinas. Confirmarea acestei stări de miserie naturală o are în mod constant cititorul obiș-

noapte, care se pregătește să citească o carte. El știe din experiență ce-l așteaptă în privința acestei teme, care vor fi căile bătute. Tot misterul se va reduce la sfârșit, la adăugarea unui inedit în dicționarele ideilor noastre repetate. Nu capitole, nu pagini, cărți întregi par construite cu singurul scop de a pune sub ochii cititorului un gest sau un cuvânt care ar trebui să aibă rolul de a „impresiona“. Și totuși, din acest punct de vedere, nimic nu este mai pliticos, mai inutil, decât un catalog făcut pentru gesturi, pentru lumini exterioare. Dacă ne încredem în experiența unui spirit care pînă la sfârșit arsese în multiplicarea acestor întâlniri dinafară, dacă ne referim la fraza celui care scria *l'homme couvert de femmes*, nimic nu apare mai monoton... Găsim în această amară și nemîngiiată mărturisire bilanțul a cel puțin douăzeci de ani de literatură. Cum s-o definim? „Comercială“, „rară“, „diabolică“? Ni se pare că prima definiție este cea mai puțin nedreaptă, chiar dacă la origine va fi existat pentru vreunul o parte de suferință autentică, de căutare.

Totul se răscumpără, chiar și în domeniul literaturii, cu condiția ca cititorul să fie pus în situația de a înregistra o participare, un minim de durere. Dar acest foarte nou mod de a merge în infern, de a coborî pînă în adîncul rușinii și al erorii, nu provoacă nici o reacție sensibilă: totul se pierde, se stinge în reprezentare. Gide, care scrie *Si le grain ne meurt*, are în spatele lui ani de frămîntări insidioase, și cuvîntul lui putea în cele din urmă să pretindă o funcție eliberatoare. Din păcate, lecția lui a fost trădată sau rău înțeleasă sau exploatată, lăsînd deoparte cartea chinurilor, spre a se dizolva în mod iresponsabil pe planul mecanic al exercitărilor. Cititorul își reamintește în-

tr-adevăr de Gide, de Proust și de ceilalți doctori ai răului (dar doctori autorizați), dar nu își reamintește nimic de acești tehnicieni improvizați ai otrăvii fără păcat. Adevărul se naște din contrast, se naște la sfârșitul unei dezbateri interioare. Astăzi lumea crede că nu mai sînt adevăruri de atins, afară de acela de a surprinde omul nud, înțeles ca actor inconștient al unui spectacol care nu-l privește. Nu există un raport uman în cadrul personajelor inventate și cu atît mai puțin poate exista între personaje și cititor. Condamnarea la tăcere și la imposibilitatea de comunicare se lărgeste și literatura nu depășește aproape niciodată ușoara și inutila măsură a catalogului. Numărul congreselor carnale, felul întîlnirilor, toate acestea pot deveni materie de curiozitate, dar nu vor permite niciodată cititorului să facă un pas înainte în cunoașterea inimii omenești. Printr-o contradicție paradoxală, la sfârșit, cititorul, mortificat și înjosit, va începe să creadă că toată această distrugere gratuită a naturii umane nu înseamnă altceva decît o extraordinară incapacitate de a reprezenta starea, condiția iubirii. Și nu este vorba de un amănunt lipsit de importanță, ci, dimpotrivă, de un dat esențial spre a întări o foarte gravă acuzare de renunțare și de incapacitate. Să crezi că totul se poate spune, este un principiu la care nici unul dintre noi nu se arată dispus să renunțe, dar acel „totul” trebuie să fie satisfăcut în întregime și în nici un caz nu poate suferi reduceri sau schematizări.

Cînd cititorul de mîine va avea ambiția să smulgă din literatura actuală date și elemente de informare despre ceea ce a fost viața noastră terestră, se va afla în situația de a rezolva o problemă insolubilă: cum oare puteau exista în aceeași figură două postulări atît de diferite între ele, ca aceea a cunoașterii totale și aceea a refuzului confrun-

tării. Va avea atâtea exemple de monștri, mii de oameni care au fost actori pe o scenă pustie, chiar dacă au fost calculați perfect, toți însă fără o față care să poată fi recunoscută, toți amestecați în aceeași mizerie spirituală. Și totuși o salvare există. Ar trebui totuși să existe sentimentul răscumpărării, care se naște o dată cu cuvintele cele mai simple, cu lumina care anulează dintr-o dată tăcerea, absența, oroarea întunericului. Nu degeaba am preferat, cu ani în urmă, discursul natural și neîntrerupt al lui Eluard. Oricit de grave vor fi fost erorile, trădările noastre, ne este suficientă amintirea acelor versuri pentru a ști de unde trebuie să începă din nou istoria omului. Probabil că Eluard trecuse prin iadurile pe care Leduc și tovarășii ei le ilustrează astăzi cu atîta răbdare, dar se oprișe la primul cuvînt de spus pe care îl are omul și care pentru moment îl salvează din lenta și nemiloasa speculare a morții. Nu despre iubirea aceasta vorbesc cărțile de astăzi, dar este spre norocul iubirii însăși că se mai hrănesc cu ea spiritele care n-au renunțat să trăiască și care așteaptă.

Există cel puțin două moduri de a încerca să rezolvăm problema pe care ne-o propunem. Cel dintâi, aparent și cel mai ușor, pentru că s-ar putea epuiza în limitele unui catalog, prezintă marele pericol de a rămâne extern, marginal, devenind un simplu loc de întâlniri, fără o reală posibilitate de fuziune și armonie. Al doilea, acela pe care avem de gând să-l urmărim, reduce catalogul la o listă de mostre și consideră Florența nu numai ca o imagine de frumusețe sau ca un punct stimulator de energii intelectuale, ci, dimpotrivă, ca o cifră, ca un simbol sau, mai bine, ca un dat al unei funcțiuni regulate și naturale a spiritului nostru. Numai cu această condiție reușim să evităm mlaștina episodicului, a pitorescului, și să intrăm în istoria ambițiilor noastre, de care se leagă fără neînțelegeri grave, fără dezechilibru și excese, întâmplările unui lung interval, al celor șaiszeci de ani care au reglementat și au împărțit secolul.

Ce a fost Florența pentru o mare parte a noii literaturi? A fost abia o ocazie, ba chiar — mai rău — o convenție, o obișnuință a unei anumite civilizații, sau, dimpotrivă, a fost mai degrabă o idee, semnul speranței, simbolul rupturii către nou și descoperirea inteligenței? Nu sînt relatări superficiale, ci, dimpotrivă, termenii exacti cu care nu ar fi imposibil să povestim cronică secolului

nostru și să încadrăm o fișie însemnată, îndeosebi a unei literaturi ce nu se epuizează în lumea restrînsă a intereselor familiare și acceptă o scenă mult mai vastă, mai largă, de ambiții europene. Dacă atacăm tema sprijiniți pe aceste intuiții, ne va fi îngăduit, în sfîrșit, să trecem dincolo de cronică și să ajungem la o diagnoză cu caracter național, spre a vedea care au fost posibilitățile și care au fost piedicile, meritele și culpele noastre, spre a compara mai ales partea ambițiilor cu aceea a deziluziilor. Lucrul acesta a fost încercat, într-adevăr, mai mult sau mai puțin clar, cu o conștiință mai mult sau mai puțin iluminată, de către scriitorii care au simțit cu noblete chemarea Florenței și i-au simțit acel al doilea farmec ce se naște mai presus de locuri și de întîlnirile dintre oameni și care trăiește într-o atmosferă de comuniune spirituală, într-o formă de relații superioare, unde au valoare inteligența, dorința de nou, nevoia de schimbare.

Capitolul care ar putea fi scris — și pe care din motive evidente sîntem nevoiți doar să-l indicăm — este fără îndoială cel mai bogat, cel mai susținut al noii literaturi sau, dacă voim cu tot dinadinsul să fim preciși cu datele, al literaturii care a venit după „literatura noii Italii” de amintire crociană, avînd în mînă cele mai mari posibilități de a imprima cursului său un sens nou. Datele noastre pornesc din primul an al secolului, de la simbolica opoziție dintre D'Annunzio, care își alege ca loc de retragere Settignano, și tinerii mai mult sau mai puțin revoluționari, mai mult sau mai puțin sinceri în neliniștea lor, ce-și aleseseră ca reședință cafenelele din centru. Nu e vorba de o simplă imagine convențională, pentru că în cele două direcții găsim marcate două feluri de literatură, două concepții. Să-l lăsăm deoparte

pe D'Annunzio, pentru care Florența a avut o semnificație închisă strict în cadrul operei sale. Florența a fost o formă a îndelungatei lui educații, dar nu mai mult. Ar fi într-adevăr greșit să credem că scriitorul ar fi văzut în Florența ceva ce nu s-ar fi identificat cu preocupările lui sau ceva ce s-ar fi deosebit de retragerile lui de mai înainte sau de cele ce ar fi urmat apoi. Confirmarea acestui fapt ne-o dă cronica noii literaturi, a acelei literaturi pentru care D'Annunzio era un mit, ceva ce depășea preocupările lor imediate și aparținea unui alt mod, unei alte forme de viață. D'Annunzio rămânea, într-un anumit sens, un oaspete în trecere, unul din numeroșii călători care au făcut la Florența o oprire mai mult sau mai puțin îndelungată, mai mult sau mai puțin intensă, în cadrul diferitelor lor interese. Dar mai este o deosebire însemnată pe care o găsim în motivele alegerii d'annunziene : sîntem foarte departe de motivele și de solicitările unui Slataper, unui Michelstaedter, unui Renato Serra, în sfîrșit ale tinerilor care într-un anumit moment de importanță capitală a existenței lor au hotărît că trebuie să plece și au luat bilet de tren pentru Florența. Un D'Annunzio venea aici stimulat de o libertate nefolositoare, ne-comunicabilă ; ceilalți soseau împinși de o dorință de comuniune, de interpretare și de cercetare. Iată că începem să distingem una din rațiunile vitale ale acestui capitol literar, o rațiune rămasă validă timp de mulți ani, multă vreme după perioada de avangardă și de boemă facilă : semnul inteligenței ca mod de viață. Nu mai era frumusețea, un metru fix care putea să aibă valoare pentru D'Annunzio, dispus cel mult să învețe pe alții, dar nu să învețe împreună cu alții, pentru un Stefan George care se întâlnea cu Rilke în grădina Boboli și care vedea Florența dintr-un punct de vedere personal, limitat.

Florența a rămas astfel timp de peste patruzeci de ani cealaltă capitală a Italiei, fără îndoială cea adevărată, dacă nu singura capitală a inteligenței italiene sau, dacă cineva se teme de aceste cuvinte mari, un loc de confruntare pentru cine trăia de parte și nu participa la credința care aci era mărturisită și practică de cea mai mare parte a tineretului din acea vreme. Florența a rămas timp de mulți ani termenul de confruntare și nu e cazul să stabilim dacă între începutul și sfârșitul acestei epoci au existat schimbări, dacă s-a produs o metamorfoză datorită căreia de la exaltarea vieții s-a ajuns apoi la o formă de înțepenire, de blocare a vieții însăși. Putem anticipa aici o concluzie: este adevărat că această încremenire a existat, dar ca o consecință inevitabilă a erorilor comise în momentul marilor mize și a marilor posibilități. O bună parte — cel puțin cea mai importantă — din miza noii literaturi a fost jucată în anii care au precedat războiul din 1915. Atunci Italia, datorită avântului și pasiunii atitor tineri care veneau de la Trieste, din Liguria, de la Milano, de la Roma, în sfârșit, din toate regiunile Italiei unde ajunsese suflul noilor speranțe, a fost mai aproape ca oricând de o fericită coincidență de rațiuni, de îndemnuri, și de posibilitatea de a da propriei vieți un caracter mai larg, de a ieși din provincie și de a învăța și pe alții ceva. Niciodată ca atunci italienii n-au avut senzația că a sosit momentul de a ancora la un alt țarm arma inteligenței noastre.

Să lăsăm deoparte pentru moment inițiativele pur florentine, un fenomen municipal ca acela al revistei *Leonardo*, și să vedem mai ales spiritul care însufletea pe oamenii noi ca Slataper, Michelstaedter, Boine și Sbarbaro. Familia triestină la Flo-

rența a fost determinantă pentru unele din aspectele centrale ale istoriei noastre : încercați să recitiți scrisorile lui Slataper sau ale lui Michelstaedter și veți vedea cum acționează în paginile acelea o axă de colaborare spirituală sau cum s-au introdus în mod firesc în viața intelectuală a Florenței curente diferite, dacă nu opuse. Va fi suficient să ne întrebăm de ce a fost posibil acest lucru, ca să stabilim forma de deschidere care avea curs liber în vremea aceea. Nu e vorba de refuz sau de neîncredere, ci, dimpotrivă, de disponibilitate și de acceptare a confruntării, de nevoia de a discuta. Calități identice puteau trăi în spiritele care, la Florența, porniseră să facă primii pași, dar nu e nici o îndoială că aportul dinafară era cel mai util spre a evita pericolul dialecticii, al polemicii și al demonstrației abstracte. E vorba de curente de idei pe care acei scriitori le introduc nu numai la Florența, ci în Italia. Nu contează faptul că, din păcate, cea mai mare parte din acel patrimoniu a fost pierdută sau că diferiți scriitori au rămas numai cazuri, legați de o legendă, de un anumit timp, de o epocă pe care războiul, pentru un moment, a risipit-o sau a devitalizat-o. Ne interesează faptul, prezența unor anumite fenomene. Ca să dăm un exemplu, rămîne încă de calculat importanța pe care ar fi putut-o avea o carte ca aceea a lui Slataper asupra lui Ibsen, dar este posibil să admitem, între timp, că o teză îmbrățișată cu atîta participare lăuntrică depășea cu mult exercitățile academice și căpăta o valoare esențială, reprezenta o cale deschisă. Nu este îndeajuns să spunem că mai apoi nimeni nu s-a folosit de aceste indicații și că porțile acelea n-au fost trecute. Pe noi acum ne emoționează în chip deosebit faptul că în vremea aceea

existau în Italia conjuncturi spirituale care dădeau o dimensiune total diferită istoriei și vieții spirituale. Am putea merge și mai departe, acuzând pe acești purtători de noutăți de a fi făcut acest lucru în mod fragmentar și nu în deplină conștiință, în felul oame-nilor sănătoși purtători de microbi: rămânând la Slataper, n-ar fi excesiv să credem că drumul ară-tat de el reprezenta, la urma urmei, drumul cel mai natural pentru el și cel mai spontan. Dar chiar dacă ar fi așa, încă ar rămîne de rezolvat cealaltă problemă, cea inițială : de ce au venit la Florența ? De ce fenomenele acestea și-au găsit întreaga lor fizionomie în cadrul unui oraș care, prin caracte-rul său de muzeu, era atît de puțin indicat pentru aceasta ? Dacă am fi izbutit să punem pe hîrtie, să exprimăm odată secretul acesta, am fi găsit răs-punsul la mica noastră problemă de psihologie li-terară de astăzi. Cineva ar putea să ne sugereze soluții indirecte, să spună, de exemplu, că pe atunci Florența era un oraș european și că pe imaginea ei modestă și casnică se suprapusese, la sfîrșitul unei lungi tradiții de schimburi intelectuale, o struc-tură nouă, un fel de înveliș iluzoriu. Aceasta ră-mîne însă o interpretare parțială și nu știm pînă la ce punct validă. Pentru că există o mare deo-sebire între interesele culturale de la sfîrșitul vea-cului al XIX-lea, între preocupările unei familii nobile de literați care, desigur, nu pierduse din ve-dere ceea ce se făcea la Paris sau la Londra, și interesele unor tineri, poate prin com-parație, mai puțin pregătiți, înzestrați cu o mai redusă experiență și cu un mai redus echilibru : cei dintîi nu acceptau jocul în plin, ba chiar țineau să-și precizeze bine propriile lor responsabilități ; ceilalți intrau în scenă cu vocația de a fi actori.

de a deveni protagoniști. Poziția era, prin urmare, răsturnată, un Nencioni — ca să cităm un nume — știa să înfrunte literatura străină *sine ira et studio*, fără pasiune personală, Slataper avea tendința să nu observe prea bine bagajul noțiunilor sale, pentru că era preocupat să treacă totul în vasele propriului său sînge.

Să avem prezente în minte toate aceste date pentru că datorită lor vom avea impresia la sfîrșit că sîntem în fața unui cadru al timpului și că putem întrevede o nouă înclinare a inteligenței. Cine are aplicări către pitoresc ar putea duce sugestia mai departe și găsi de asemenea o rațiune importantei pe care au avut-o cafenelele în acel moment. Dacă tinerii își alegeau ca reședință un loc public, făceau acest lucru pentru că se temeau să dea tineretii lor un caracter de stabilitate și de oficialitate care ar fi contrastat puternic cu tendința lor de independență și de libertate. Aceasta nu înseamnă că o bună parte din acei tineri n-au fost și foarte buni studenți în posomoritul edificiu din piața San Marco și că nu se amuzau înregistrînd micile lupte, disputele și neînțelegerile dintre maeștrii consacrați și stabili ai Universității, ori reținînd glasurile noi pe care le întîlneau în revistele din Viena sau din Paris. Astăzi rupturile acelea nu mai există, par de-a dreptul de neconceput și nu pentru că ar fi învins una dintre cele două părți. Cultura noastră literară însăși a devenit probabil mai bine utilată spre a-și apăra propria liniște, dar tot așa de adevărat este că de mulți ani a încetat să mai aștepte miracole sau, pur și simplu, a încetat să mai aștepte.

Tinerii aceia așteptau însă mereu ceva, așteptau acel ceva ori de cîte ori se urcau în tren ca să-și reia biata viață de studenți făcută din foarte modeste camere de închiriat, din mici birturi și

cu singurul lux al cafenelei. Așteptau acel ceva când se înapoiau în orașele, în satele lor. Aici corespondențele aduc un sunet foarte deosebit, care astăzi ni se pare curios. Așteptau toți, și nu vorbesc de un spirit neliniștit ca acela al lui Michelstaedter sau al lui Boine, dar chiar și un suflet care se voia calm cu orice preț, Renato Serra. Citez prin aceasta pe cineva care-și păstra o inimă deosebit de sensibilă într-o lume dedicată imobilității, înțelepciunii cărnii, realității. Chiar și pentru un Serra, Florența reprezenta un mod de viață unic; era o concluzie dură la care ajunsese nu fără osteneală, nu fără cabrări ale firii sale artăgoase și neîncrezătoare. Aceasta înseamnă că pe atunci, deasupra acestui oraș plutea o altă atmosferă, făcută din speranțe și din interese vii. Era vorba de un oraș care chiar prin numele său se opunea repetițiilor și gustului pentru formule. Ar trebui — dacă am avea timpul — să facem o deosebire între caractere și să vedem în ce fel reacționa un Papini, un Prezzolini, un Soffici sau toți ceilalți care veniseră dinafară, pentru un timp, spre a se corecta și spre a propune un nutriment. Desigur, fiecare dintre aceste personaje voia să-și facă viața, propria viață. Acolo unde n-a intervenit un destin nemilos sau crud, istoria, rațiunea faptelor împlinite au pus bine accentele la locul lor. La ce folosește însă să ne adresăm științei faptelor consumate? Să facem un efort spre a vedea împreună patrimoniul lui de aspirații, ca să dăm o culoare climatului acela, și atunci vom fi obligați să punem imediat accentul pe entuziasm, pe un dat de credință care aparținea tuturor și era constituit din pasiunile și din temperamentele fiecăruia. S-ar putea observa că fenomenul își găsisese o reședință întimplătoare la Florența, dar că în rea-

litate el era reflexul unei situații generale, nu numai italiene. Pînă la un anumit punct, este adevărat, dar este adevărat numai pînă cînd fenomenul a luat un caracter al său, bine definit, înscrindându-se cu soluții precise într-o istorie mai largă. Care erau soluțiile? Limitîndu-ne la partea mai specific literară, notăm că ele pot fi rezumate în două grupe principale, reprezentate de cele două curente importante ale revistei *La Voce*. Tendința Prezzolini și cea de a doua care va lua numele lui De Robertis. În cea dintîi au fost — este adevărat — propunerile cele mai însemnate pentru o dezvoltare concretă a vieții italiene, în cea de a doua modestia și prudența programelor au atacat o singură problemă și să spunem îndată că în mare parte au și rezolvat-o. În jurul lui Prezzolini, în jurul curentului practic al revistei *La Voce* s-au strîns cele mai bune ambiții ale istoriei noastre, dar, din păcate, aproape totul s-a stins pe bancul de probe și sugestii. Ce a rămas din toată lucrarea aceea de introducere și de pregătire? Mult s-a pierdut în vîltoarea războiului, ceva — și nu partea cea mai bună — s-a reluat după război, revărsîndu-se într-o doctrină politică, căreia deocamdată nu ne interesează să-i verificăm nici validitatea, nici greutatea consecințelor. Pe noi ne interesează să punem în lumină prezența unei familii, atitudinile ei, tot ceea ce era viu și simbolic în jurul numelui Florenței. A fost o ocazie unică nu numai pentru viața intelectuală a orașului, ci pentru întreaga istorie a națiunii italiene, și chiar și astăzi pare ciudat că tocmai în orașul cel mai puțin modern, aparent cel mai puțin deschis, să se fi început o lucrare de descoperire și de determinare socială care numai într-un al doilea timp va fi reluată de marile orașe din nord, unde era baza industriei și unde, prin urmare, problemele vieții moderne găseau un teren de con-

fruntare imediată. Florența a fost într-un anumit sens un oraș de avangardă și pentru o dată în viața ei a fost un oraș de avangardă în afara îndemnurilor și motivelor personale: timp de cel puțin doi ani a fost un centru ideal, un punct de orientare pentru cine înțelegea să se pregătească în mod serios în vederea problemelor urgente ale actualității. Firește, Florența a fost un oraș de avangardă cu limitele și cu prejudecățile propriei naturi și de aceea caietele revistei *La Voce* n-au devenit niciodată *Cahiers de la Quinzaine*, și Prezolini a rămas mereu foarte departe de imaginea unui Peguy, dar nu este cazul acum să stabilim măsurile și să corectăm proporțiile: ceea ce rămâne important este faptul că tocmai în cadrul acestui oraș a putut trăi un nou tip de italian, gata să răspundă chemărilor, deschis la diferitele glasuri, doritor, în sfârșit, să se transforme. A fost, poate, ultima ocazie și, fără îndoială, una de cea mai mare angajare intelectuală, pe care a vut-o el în secolul acesta. Au existat — desigur — epoci și perioade de o mai mare participare universală, și ar fi de ajuns să ne gândim la vremea de după al doilea război mondial, la epoca Eliberării, dar n-a mai existat o disponibilitate pentru adevăr de o atît de mare puritate. Atunci nu se simțea încă nevoia de a transfera toate îndemnurile pe terenul politic și mai trebuie să adăugăm că în jurul grupului trăia o familie mult mai numeroasă care aștepta de la opera unei *elite*, o reformă, o învățătură.

Firește, o astfel de lecție nu se mai înscria în cartea închisă a poeziei, și tocmai pentru că se căuta cunoașterea tuturor pozițiilor, se evita retorica, dezinformarea, teama de nou: toate aceste rele care viciaseră viața națiunii. Sau, cel puțin, alături de vechi clocote și de semnele clare, îngrijorătoare, ale unor poziții nesigure și periculoase,

exista, din partea celor mai mulți, voința de a înfrunta viața cu demnitate, cu o cartă limpede și sigură a mijloacelor noastre. Trebuie să mai spunem că după epoca speranțelor a urmat aceea a deziluziilor? E inutil să negăm adevărul, dar trebuie să ținem seama că spre a pune în practică operația reacției intelectuale a fost nevoie de mulți ani și nimeni n-a reușit vreodată să înlăture emblema inteligenței din cercetările și din intențiile acelea. Anii dictaturii fasciste au făcut tot posibilul să șteargă acel suflu de viață nouă, voința aceea de a europeniza Italia. Dacă încercarea a reușit în ceea ce privește fațada casei noastre, Italia oficială, nu există în schimb aici un spirit adevărat care să nu fie legat de vremea aceea și de acel mod de viață. Este de asemenea adevărat că deziluzia a fost foarte mare și că învinșii, înfrinții s-au împărțit în două grupe distincte : de o parte s-au adunat cei ce-au ales lupta politică, de cealaltă, cei care au făcut din literatură unica rațiune a vieții lor. Iată în ce mod a început a doua mare perioadă a vieții florentine. Ce veneau să caute spiritele cele mai vii între 1928 și 1940 la Florența? Din ce anume se năștea climatul acela, de ce anume era solicitată întoarcerea la tăcere? Desigur că nu din speranța de a corecta un mod de viață, impus în afara alegerilor și discuțiilor, desigur, nu din hotăriri mari. Cine venea la Florența înțelegea să găsească în poezia, în literatura pură o cale de salvare, mijlocul de a se sustrage retoricii oficiale, în sfârșit venea ca să dea un sens vieții. Literatura, în a doua accepțiune derobertiană, învinsese : învinsese pentru că în felul ei alesese calea rigorii și a răbdării și nu admitea confuzii, compromisuri sau trădări. Maeștrii se schimbaseră chiar dacă oamenii se întâlneau în aceleași locuri de altădată. Se schimbaseră maeștrii, se schimbaseră metodele de

invățămint, am putea să mai spunem că se schimbaseră și obiceiurile și năravurile credincioșilor. Nimeni nu mai spera în utilitatea revoluțiilor literare. Înfăptuirile importante ale revistelor *Leonardo* sau *Lacerba*, futurismul care-și găsisese locul la măsuțele cafenelei Giubbe Rosse, fuseseră uitate, mai mult decît uitate, îngropate, și în această uitare voită era și o bună doză de refuz politic. Nu era într-adevăr greu să înțelegi că unele erori ale vieții noastre politice își găsiseră un teren favorabil în răbufnirile și în cabrările iraționale ale acelei literaturi. Se întîmplase prea des ca ceea ce luase naștere ca un joc în clima periculoasă a războiului să devină o atitudine, o funcție ideală. Fără să mai ținem seama că pentru acest fel de atacuri, în literatură, vremea italienilor trecuse definitiv. Futurismul își găsise în afara Italiei, mai ales în Rusia nouă, un cîmp pentru experiențele cele mai îndrăznețe și mai întîii la Zürich, apoi la Paris, se născuseră dadaismul și suprarealismul, două curente care înfruntaseră aceleași probleme ale reînnoirii lăuntrice cu alte mijloace și cu altă rigoare. Timpul micilor revoluții trecuse pentru totdeauna și nu e nevoie să amintim ce făceau în acest timp apostolii revoltei și ai rebeliunii. Soffici se îndreptase liniștit pe calea care va fi devenit, după nu multă vreme, calea evocărilor paraistorice, Papini se convertise, uitînd anii bătăliilor publice, spre a se închide din nou în cabinetul său de lucru. A fost o perioadă de așteptare, un interregn între cele două generații care au dus Florența în fruntea vieții literare din secolul al XX-lea. Pentru ca Montale să se poată așeza la mesele cafenelei Giubbe Rosse cu noii tineri de la *Solaria* a fost nevoie să treacă vreo zece ani, dar cînd marele poet a început să-și țină lecțiile atît de deosebite, atît de ordonate, atît de umile și de sigure,

cei mai atenți și-au dat seama că într-adevăr ceva se schimbase în obiceiurile și în speranțele noastre. Spre a înțelege bine importanța acelor lecții și a acelor ani și spre a îndreptăți și prezența atîtor tineri în cafeneaua din piața Vittorio, ar trebui să discutăm mai ales acuzațiile ce se aduceau noii literaturi, acuzațiile de obscuritate, de dezinteres politic, de o excesivă dragoste față de un ideal european. Pe acele trei puncte s-a născut literatura ermetismului sau, mai bine zis, ea s-a putut naște datorită confluenței vechilor îndemnuri derobertiene cu solicitările Parisului și ale Londrei, cu glasurile lui Svevo și ale lui Joyce, ale lui Gide și Thomas Mann. Din acel moment n-a mai fost îngăduită nici o confuzie: de o parte se aflau cei care luptau să scoată literatura noastră din prudența și meschinăria calculelor provinciale, iar de cealaltă parte, cei care credeau în literatură ca în unicul mod demn de viață. Ermetismul a fost în felul său o școală de puritate, deși s-a servit de armele eludării și ale micului refuz. Să admitem că el a făcut mari concesii dictaturii înseși, refuzînd opoziția fățișă și lupta, dar, îndată după aceasta, trebuie să recunoaștem că numai el a apărut un lucru foarte prețios, autonomia și independența absolută a scriitorului. Știu, i se pot aduce multe critici unui asemenea mod de a accepta viața, dar astfel de observații critice ar fi justificate dacă refuzul ar fi fost numai un mijloc de apărare și n-ar fi derivat, dimpotrivă, dintr-o mai largă acceptare, dintr-un mod de a cuprinde total viața. Nu ajută la nimic dacă uităm că mult mai înainte de existențialismul francez, ermeticii au simțit, în cadrul frumuseții abstracte a Florenței, o profundă nostalgie de moarte și de anulare. Nu era într-adevăr de ajuns spectacolul unei Italii care se lăsa dusă de curent, fiind lipsă în fiecare zi de la datoriile

ei față de tradiția de inteligență, spre a duce un grup de tineri la marginea disperării și a dezolării. Dacă literatura aceea purta în propria-i carne semnele mortificării, dacă protagoniștii înșiși ai evenimentului apăreau ca niște eroi mizeri fără ajutorul cuvîntului clar și consolator, aceasta se datora faptului că disperarea curățase terenul și de cele mai mici ambiții: acei eroi ai vieții posomorîte se pregăteau să trăiască pe un teren nud, dispuși să-și petreacă anii, care i-ar fi despărțit de ruina războiului, pe o porțiune din pămîntul nimănui. Dar în această formă de paralizie nu totul a fost abandonat: gîndiți-vă la îndirjita apărare a poeziei care și-a avut atunci nu numai epoca cea mai frumoasă (datorită lui Ungaretti și lui Montale), ci a constituit și un tribut de iubire, de participare profundă, care pe urmă nu s-a mai repetat. Gîndiți-vă la opera de descoperire și de avangardă critică făcută pe teritoriul literaturilor străine. Am exagerat în această muncă? Dacă a fost exagerare, n-am fost totuși împinși de un gust steril al actualității, noul nu avea culorile de îngîmfare pe care le are azi: căutarea noastră era totdeauna separată de nevoia de invenție și adesea ni se întîmpla să găsim maeștri în afara casei, pe maeștrii aceia care dispăruseră, cu toată tînguirea unui Papini. A fost cumva o eroare să ne căutăm maeștrii în felul acela, să încercăm altoiuri forțate, să aducem de exemplu în meditațiile noastre pe un Gide, pe un Gide abstract și controlat numai în ceea ce privește mărturia lui? Nu cred. Chiar dacă Gide se întorcea un altul, din vina noastră, la Florența, în acea Florență pe care o cunoscuse de pe Lungarno sau din piața D'Azeglio, el l-a servit totuși, l-a ajutat pe omul acela amărit în care ne refugiam dintr-o disperare fără limite și fără compensații.

Desigur, Florența și-a schimbat înfățișarea. Tot ce odinioară erau mari operații literare făcute fătîș, acum deveniseră, dacă nu chiar mici operații clandestine, în orice caz aproape private și suspectate. Tinerii care se complăceau în a folosi un limbaj prea epurat și calculat, terminau prin a apărea în adevărata lor lumină: niște martori, poate numai spectatori, dar niște ființe de neajuns, nesusceptibile de persuasiune. Jocul a durat cam zece, doisprezece ani, și s-a petrecut între două piețe care se aflau la o depărtare de nici o mie de metri una de alta: piața San Marco și piața Vittorio. Era itinerarul obligatoriu al tinerilor care studiau acolo și al tuturor tinerilor care imigraseră în Florența, atrași de o atmosferă, de un fel de a se înțelege, de acea facultate misterioasă de a se recunoaște pe care o posedă tinerii. Dacă nu totală, cel puțin o parte, o bună parte din literatura de la mijlocul secolului a făcut acel drum. Pe lângă Poggioli, Luzi, Bigongiari și Parronchi se mai aflau Landolfi, Traverso, Macri, Contini, Gatto, și, împreună cu ei, toți aceia care treceau prin Florența ca să vadă publicată în *Frontespizio* a lui Bargellini și apoi în *Letteratura*, în *Campo di Marte*, prima lor poezie sau prima lor încercare critică. Din 36 pînă în 40 s-a născut o literatură care își găsește în Florența punctul său de întîlnire și de rezolvare. Desigur, au avut rolul lor contribuțiile fiecăruia, dar ceea ce a cimentat și a dat o înfățișare acțiunii a fost Florența tăcută și timidă, care se opunea prin însăși firea sa celeilalte Florențe certărețe, manifestațiilor publice. Ca o dovadă a eficacității Florenței s-ar putea aduce ca exemplu colaborarea spontană dintre diferitele grupuri, dintre inteligența deschisă a lui Bargellini și gene-

rozitatea lui Betocchi sau urbanitatea unui Bon-santi. Se stabilise între aceste diferite familii o în-țelegere, fără nevoie de mărturisiri solemne sau de obligații reciproce. O astfel de înțelegere servea la apărarea literaturii bune, a literaturii fără ad-jective și fără programe. Florența a fost atunci, mi se pare, unicul oraș în Italia care a adus națiunii acel mare serviciu. Nu pentru că în altă parte n-ar fi exis-tat grupuri sau personalități, chiar de un mai mare relief, dar modurile alese în alte părți — lupta fă-țișă ca la Torino sau jocul dublu cum se petrecuse la Milano și la Roma — nu dădeau acel sunet de puritate și de libertate caracteristic Florenței. A fost ultima oară pînă în clipa de față că Florența a apărut așa de fățiș viața literaturii. Și să admi-tem că a fost vorba de o bătălie parțială, mult mai săracă decît cea dusă pe timpul revistei *La Voce* și a unor tineri ca Slataper, care veneau la Florența să învețe : acest lucru nu are însemnătate sau, mai bine zis, nu importanța, ci declararea limpede a mizei pusă în joc, contează. Tinerii aceia, oamenii aceia ca Montale și De Robertis — fiecare în felul său — se găseau de acord asupra unui punct, hotărîți să nu se abată de la linia lor de conduită : că literatura nu trebuia să servească, nu trebuia să illustreze, dar trebuia să coincidă cu în-săși rațiunea vieții, cu existența. Aceasta a fost o mare lecție, despre care noi, cei dintii, nu ne-am dat seama.

Dar ar fi puțin lucru dacă acest aer sau, mai bine, această sugestie a Florenței ar fi folosit nu-mai vocației unei familii, dacă ar fi fost traducti-bilă complet în termenii unei școli. S-a verificat contrariul în anii aceia, adică există documente de necombătut despre vastitatea acțiunii și despre comunitatea unor anumite interese. Trecea tocmai în acel timp — în 1938, în momentul ermetismu-

lui triumfător — trecea prin Toscana un tânăr francez din Alger, aproape totalmente necunoscut sau abia cunoscut în grupurile restrinse de avangardă. Albert Camus — pentru că despre el este vorba — avea, vizitînd Toscana, o primă și decisivă confruntare cu marea civilizație europeană și, în ciuda rădăcinilor lui literare precise și a unor atitudini posibile, reacția sa nu s-a alăturat răspunsurilor obligate, ci a fost o reacție în durere și în disperare. Cînd Camus spunea despre Florența: „este unul din rarele locuri din Europa unde am înțeles că în inima revoltei mele doarme un consens“, fără îndoială nu știa că se pronunța și pentru noi, pentru cineva care avea experiențe variate și care se pregătise în mod diferit pentru zilele tragice ce ne așteptau la prima întorsătură a istoriei noastre. Culoarea anilor care urmau era să fie, într-adevăr, culoarea revoltei: toți, și deci și noi, era să fim chemați să răspundem, să alegem, să luăm atitudine. În zadar ne pregăteam împotriva acestor atacuri nejustificate, împotriva acestor lovituri ale destinului: oricît am fi fost de deprinși să absentăm, sosea ziua în care trebuia să răspundem la chemarea omului. Dar — și aici mi se pare că e cheia istoriei noastre — în ce fel ne pregătisem pentru această sarcină absolută și fără posibilitate de a fi elucidată? Realizasem noi ceva concret, ori nu trecusem niciodată dincolo de desfătare și de satisfacții dubioase? Nu se cuvine să spunem chiar noi pînă la ce punct am fost credincioși față de prima istorie a omului. Poate că am săvîrșit o mare trădare și am lăsat să ne scape din mîini plasa de salvare. Dar dacă nu putem face istoria micilor noastre ambiții sau al lungilor și înspăimîntătoarelor noastre dezertări, putem cel puțin să spunem că în Florența — așa cum a văzut-o Camus — exista o cale de salvare, exista un cadru iluminat de unica istorie ce

contează pentru om. În Florența exista semnul fățiș al măsurii, al respectului pentru om : aș spune ceva mai mult, dincolo de orice raționament artistic, aș spune că în lumina Florenței se vădea noblețea și mizeria omului. Ne aflăm în anii războiului, peste Florența s-a lăsat umbra și dacă continuăm să ne jucăm de-a literatura, cei interesați sînt cei dinții care presimt o neliniște, un dezechilibru. Era ceva, deci, care nu mai funcționa ca mai înainte. Puținele răspunsuri pe care reușeam să le smulgem limbajului dur al unei realități orbite nu ne puteau satisface întru nimic : dimpotrivă, grăbeau cursa spre neant, spre distrugere. Aș spune că pentru nimeni din vremea aceea nu avea valoare măsura „consensului” camusian. De altfel același scriitor care dictase primele pagini din *Noces* era acum angajat în descrierea străinului, a indiferentului. Florența încetase să mai vorbească și nimeni nu mai putea veni să ceară ajutoare, confruntări, iluminări. Camus însuși încheiase un lung cortegiu, o defilare de călătorii, în căutare de emoții sau poate de eliberare. De aceea era greu de înțeles ce anume veniseră să facă în dezolata Florență a anilor de război Gide, Huxley, marele Lawrence care supraveghease într-o modestă tipografie florentină culegerea romanului *Lady Chatterley*. A început atunci dezagregarea vizibilă a ceea ce ni se părise un centru compact de adevăr, dar decadența Florenței făcea să ia naștere o altă întrebare : servește arta, ajută pe om, sau este vorba de un ajutor limitat, de un sprijin care durează atîta timp cît lumea care o apără rezistă în cadrul adevărului ei, al dimensiunilor ei probabile ? E o întrebare la care e greu să răspunzi, și se pare că pînă astăzi nimeni nu i-a dat un răspuns convingător. A fost o ruptură prea gravă pentru a sări dintr-o dată peste timpul

disperării și al dezordinii. Există în noi mai cu seamă impresia neplăcută de a nu fi făcut nimic cu adevărat util, de a nu fi știut să construim nimic rezistent, nimic de opus vieții care se lasă în voia sortii. Din acest punct de vedere, istoria Florenței noastre ideale, a Florenței ca simbol trebuie să fie considerată sfârșită în acel punct sau, dacă nu acceptăm termeni apocaliptici, întreruptă. În aceeași măsură ca și Parisul sau alte centre vitale. De bine, de rău, pînă în 40, cine asculta chemarea Florenței avea certitudinea că poate face din propriu-i suflet o substanță cu lumea înconjurătoare, credea în colaborarea umană, în solidaritate. În moduri foarte diferite, toți protagoniștii din prima jumătate a secolului mărturisesc acest mic adevăr, această voință de a se îndrepta spre om, cu exaltare sau cu negare, n-are importanță. Dacă facem un film în memoria noastră, ce vor toate acele umbre? Papini care urcă scările palatului Davanzati, Campana care insultă clienții de la Paskowski, Michelstaedter care măsoară tăcerea din piața Savonarola. Ce voiau profesorii pe care i-am avut — cu toate că nu prea eram atenți în sălile din piața San Marco? Mai există lumea aceea pe care am atacat-o cu armele iubirii, sau a trecut totul în mod iremediabil în zona umbrei?

Este, evident, inutil să ne înduioșăm, așa cum e inutil să colorăm în tonuri prea tari cronica zilelor noastre. Dacă o lume a murit, dacă din ea n-a mai rămas decît atît adevăr etern cît să nu aibă nume, dată, glas, atunci trebuie să născocim ceva nou, să trecem la noi propuneri. Spectacolul pe care l-a oferit Florența în ultima perioadă a războiului și în lungii și dureroșii ani de după război n-a putut decît să corecteze o bună parte din ambițiile noastre, dar ar fi greșit să credem că totul s-a prăbușit în jocul neînțelegerilor și al opozițiilor. Vor fi trecut

modele, abilitățile dictate de vremuri, dar desigur nu s-a prăbușit acea apărare eternă a omului care ne-a strivit în momentul disperării și ne ține astăzi în momentul speranțelor de reconstruire. N-aș spune că domeniul oferit scriitorului nou s-a restrîns, dimpotrivă, el s-a lărgit, așteaptă să fie recunoscut și aprofundat. Cu atît mai mult cu cît pînă azi i-a fost păstrat înaltul privilegiu al libertății. Nu sînt noțiuni neînsemnate, și aceasta o știu bine cei care au trebuit, într-o anumită epocă a vieții lor, să-și măsoare sau să-și mascheze cuvintele. Astăzi libertatea există, așa cum există spectacolul omului, ea este o prezență care trebuie întărită și apărată. Fi-rește, din acest punct de vedere Florența rămîne aliniată în același rînd cu celelalte orașe și poate că tocmai din această cauză ea a pierdut ceva din vechea splendoare, din vechile lumini. Ajunși aici e momentul să ne întrebăm : ce fel de lumini, ce fel de splendoare ? Să nu uităm că am trecut printr-o lungă furtună, printr-o crudă dezordine, și că vechea lume de la care veneau luminile acelea s-a prăbușit. Lumea s-a prăbușit, dar omul rămîne în picioare și cere să fie respectat, solicită iubirea aceea pe care prea mulți au renunțat s-o mai dea și s-o mărturisească. Adevărul rămîne același, dar poate că a crescut urgența de a remedia erorile, vinile, trădarea pe care am făptuit-o împotriva omului. Dacă înțelegem să ne întoarcem la cer și să ne ancorăm viața de o lege, lucrul acesta este posibil numai prin om. Nu spun lucrurile acestea la întîmplare, într-o casă ¹ care a găzduit un exemplu unic de fidelitate față de om (La Pira), o fidelitate care atingea marginile dăruirii absolute în bunătate, în dezinteres. La omul de felul acesta trebuie să ne gîndim, pentru acest om trebuie să

¹ Palazzo Vecchio.

lucreze scriitorul nou. Nu este un avertisment — și, de altfel, nici n-aș avea autoritatea să-l dau — este numai o invitație, o solicitare comună. Există toate condițiile spre a da viață acestei noi literaturi. Atunci de ce să zăbovim, de ce preferăm să ne distrăm, sustrăgându-ne de la o datorie care în același timp constituie calea noastră unică de salvare? Florența ar putea să ne amintească această principală sarcină pe care o avem. Făcînd-o, ar rămîne credincioasă față de istoria tuturor acelor care au pășit pe străzile ei seduși de o chemare, atrași de o voce indefinibilă: vocea care trebuie interpretată. Ce altceva au făcut marile umbre care ne însoțesc ori de cîte ori ne întoarcem printre voi, cu inima închisă față de viața care trece, față de fragilitatea pasiunilor noastre și a preferințelor noastre? Ce urmăreau — fie chiar în blestem sau în idolatrie — un Campana, un Gide, ce voia un Lawrence cu noua sa evanghelie? Să găsească omul, să-l salveze de numărul insuportabil de hirtii și de obișnuințe, de pulberea zilelor care se pierd.

Dacă înfruntăm problema din acest punct de vedere, înțelegem că nimic nu s-a schimbat și că numai privind pe omul sărac și dezolat de astăzi rămînem credincioși față de cei care cercetau posibilitatea unui om diferit, crescut pentru alte iluzii, convins de alte adevăruri. Nu numai atît, dar situația actuală însăși, cum se prezintă unui observator neotrăvit de interese particulare, nu deplasează cercetarea frumuseții, în care odinioară cercetătorii înțelegeau să facă să coincidă toate motivele și sugestiile adevărului. Adevărul este la îndemîna tuturor, nu trebuie să refuzăm să-l vedem, să-l acceptăm: la sfîrșit, după ce-l vom fi cercetat cu atenție și-l vom fi recunoscut, glasul nostru va găsi maniera consolării. Pentru că despre asta este

vorba : de a inventa omul, în afară de politică, în afară de orice suprastructură care să-l condiționeze, dar în inima libertății, fără teama de a ignora piedicile tradiției stinse, a regăsi omul care așteaptă în lumina carității.

Dacă avem clar în minte faptul acesta esențial, aruncăm în colțul inutilului și al gratitudinii literatura lenei interioare, care nu poate face altceva decât să recurgă la înșelătoriile și la mizeriile jocului. Ce este literatura ? Să ne oprim deocamdată la întrebarea aceasta, care a angajat toate inimile sincere ce-au bătut pe străzile florentine de șaiszeci de ani încoace, să ne oprim spre a înțelege un adevăr de necombătut. Literatura trebuie să fie istoria omului, trebuie să se alimenteze cu însăși povara noastră lăuntrică. Altfel, ea va intra din nou în categoria lucrurilor care nu ne interesează. Cronica polemicilor, a replicilor, a vieții minore are numai un rol de filtru, nu mai mult, pentru că nu poate suporta greutatea mai mari și țeluri mai înalte. Dar să încercăm să facem invers acest drum al literaturii oficiale, să răsturnăm recipientul cronicii și la sfârșit vom vedea că în orice motiv este întotdeauna o parte de respect, un reflex al omului. Altminteri, ce sens ar fi avut pozele donchișotiste ale oamenilor de la *La Voce*, bătăliile duse de *Lacerba*, curățenia revistei *La Voce* a lui De Robertis pînă la fasciculele subțiri ale revistei *Solaria*, pînă la foile mari ale revistei *Frontespizio* și pînă la cărămizile roșii ale revistei *Litteratura* ? Dacă n-am fi ancorat munca scriitorilor în partea aceea, totul s-ar fi epuizat de mult timp în bilciul vanităților, în lumina actualității sterile. Dimpotrivă, dacă un scriitor își duce în mod demn lupta, dacă pune pe catargul sortii sale simbolul, speranța unui cuvînt creator, osteneala sa nu se pierde și istoria capătă un sens, se deschide asupra unei lungi lecții.

În fond, astăzi n-am făcut altceva, căutînd să dăm un sens unic activităților atîtor spirite diferite, căutînd să strîngem într-o singură aspirație și într-o singură speranță amărăciunile, durerile, disperările și melancoliile atîtor generații. Să nu mire pe nimeni că tot acest joc de îndemnuri și de fermenți a avut loc între zidurile ideale ale Florenței, într-un oraș care prin istoria sa cea mai înaltă pare să fie protejat de însăși frumusețea cuceririlor sale. Cine alerga la chemare se supunea unui îndemn mai înalt și, în mod inconștient, prezenta un omagiu omului. Să ne întoarcem astfel la fraza lui Camus, la consensul dintre disperare și frumusețe. Spectacolul minunat al Florenței, natura ei care a constituit obstacolul și măsura atîtor scriitori reflectă exact această lege: punînd-o în miezul vieții sale, omul recunoaște, în fond, importanța, ba chiar necesitatea durerii și a dezolării. Dovada se află chiar în frumusețea cerului ei, în aerul ei, în aerul acela care-l emoționa pe Slapeter la Monte Morello și care rămîne oarecum simbolul atîtor generații de străini care au învățat să afle aici prilejul de a se maturiza în disperarea și în conștiința propriilor limite. Ori poate am cedat năravului de a polemiza cu cei care dispuneau, datorită nașterii, de această conștiință a limitelor, uitînd de fiecare dată să aducem un asemenea sentiment la nivelul lui just. Nu e nici o îndoială că orice cucerire umană își găsește o apărare de primul ordin în acest sentiment, în respectul măsurii: cîteodată acest refuz de a merge mai departe nu înseamnă prudență negativă, ci, dimpotrivă, este o virtute, e o mărturie de umilință.

Prin urmare, și aceasta se putea căuta la Florența, în Florența muzeu, înțeleasă ca negație a vieții active: oportunitatea de a ne fixa o limită,

de a nu ne așeza în locul lucrurilor nepătrunse, de a nu aluneca în grosolanele tentații, de a ne face inventatorii întregii lumi. A te inventa pe tine însuși, a inventa omul înseamnă, dimpotrivă, a începe să trasezi, cu limitele noastre, semnul unei alte prezențe, înseamnă să simți acea forță interioară care trebuie invocată în afara gesturilor și a cuvintelor. În felul acesta se închide cercul nu numai al unei experiențe personale, ci a unei lumi, a unui lung șir de ani, și se ajunge în adâncul cercetărilor noastre, se dă un sens vieții.

Pentru mulți a fost un drum lung, chiar dacă aparent un drum orb, dar nu trebuie să ne abandonăm aparențelor. Nu e nici o îndoială că cel care a simțit cu adevărat farmecul vocii Florenței, cel care a alergat aici ca să se îndrepte, ca să-și mărească propriul capital de viață interioară, a cunoscut și salvarea. Nu e nici o îndoială că la sfârșit a înțeles originea acelei lumini care totuși pare să redea numai culorile disperării, ale abandonării.

LITERATURA CA VIAȚĂ

Poate că tema aceasta „literatura ca viață”, pe care o reiau, va apare de o extraordinară, de o evidentă ingenuitate. Gîndindu-ne bine însă, nu atît cei doi termeni ai condiției noastre sînt obiectul preocupării de față, ci doar primul, unica noastră rațiune de a fi.

Dacă un neajuns ne surprinde uneori, dacă pe cei mai mulți îi vedem comportîndu-se potrivit unor obișnuințe superficiale și într-o confuzie lăsată în voia diverselor solicitări cotidiene ale unui timp minor, trebuie să ne întoarcem o dată pentru totdeauna la această problemă a sufletului nostru, la această imagine, care trebuie să fie perfectă, a spiritului nostru conștient.

De obicei, pentru un literat — luînd termenul în accepția lui limitată și la un nivel inferior — problema care se punea era aceea de a echilibra în timp, adică de a exercita meseria (literatura) în pauzele vieții. Literatura devenea astfel, încetul cu încetul, un alt divertisment, cu atît mai nefolositor cu cît era mai dificil și mai serios, bun de cultivat într-o pace construită în clipele lăsate libere și neprinse de viață ; era mai rău, o ocupație secundară, adică o stare demisionară de la adevărata atenție a conștiinței.

N-am crezut niciodată în această literatură. Dacă vreun maestru nedemn, dacă vreun an de

școală ne-a împins către o neliniște stearpă și către o vană înșiruire de noțiuni inutile, durerea noastră însăși, imediata lipsă de aer ne puneau în gardă asupra iluziei și asupra sensului ascuns al literaturii unice. Respingem o literatură ca ilustrare de consuetudini și obiceiuri comune, subjugate timpului, atîta vreme cît știm că ea este o cale, și poate cea mai completă, spre a ne cunoaște pe noi înșine, spre o viață a conștiinței noastre. Este clar că nu poate să existe — decît într-o maculatură de calcule și de istorii literare, ieșită din uz — o opoziție între literatură și viață. Amîndouă sînt pentru noi, și în egală măsură, instrumente de cercetare și, prin urmare, de adevăr, mijloace de a ajunge la absoluta necesitate de a ști ceva despre noi, sau, mai bine zis, de a continua să așteptăm cu demnitate, cu conștiință, o informație care să ne depășească și să ne satisfacă.

Noi credem în viață în măsura strictă a literaturii, adică sub acel unghi de lumină îngăduit de o atenție aproape exasperată și hotărîtoare pentru o explicație, pentru o condiție de regăsire. Am vrea să putem rămîne la această repetare de acte aparente, la această imagine ireală a vieții (atît de decăzută din marea și minunata ei accepiune, acum așa de obscură în matematica ei cotidiană), într-o stare de absolută posibilitate de surpriză. Am vrea să putem surprinde simbolurile suficiente, să ajungem la acea naturală scandare de cunoștințe care să ne lase dincolo de noi înșine, ca indivizi construiți.

Dar numai literatura poate să reprezinte o asemenea eternă cercetare : pentru mine ea n-are altă valoare (și nu facem din asta o pură chestiune de plăcere). Ea ar trebui să fie o măsură de conștiință într-un examen care are însăși limitele vieții noastre, dar care este inepuizabil ca adevărul.

Așadar, nu de opoziție e vorba, ci de colaborare. Literatura ca viață nu există în noi decât ca memoria spiritului nostru, ca indicație a unui lucru indispensabil: conștiința de noi înșine reluată în orice moment.

Nu merită să urmărim o fantasmă, supusă reducățiilor unui timp constituit dintr-o serie de anotimpuri. Ar însemna să insistăm asupra aparențelor unei imobilități și, deci, să postulăm o adevărată negare a vieții. De aici s-a născut literatura „crepuscularilor“, care, dacă observăm bine, este o simplă transformare a unui scepticism, este un blestem amar într-o umilire făcută din neîncredere. Are valoare numai cedarea conștiință — adică posibilitatea de ridicare la climatele vitale, la condițiile revelate, la toate impulsurile spiritului, la sugestiile adevăratei vieți, care se naște din eterna confruntare a sufletului nostru cu sensul total al adevărului.

Orice spirit care și-a dat seama de acest lucru sau care a avut o reacție într-un chip oarecare (nu interesează în ce sens și cu ce consecințe; acestea sînt probleme asupra cărora nu lucrează decât considerente de autoritate și de poliție, foarte îndepărtate în ultimele lor intenții de atingerea unei limite incoercibile, supraumane) este stăpîn pe o fărîmă de adevăr. Despre el se poate spune că a trăit.

Este ușor de înțeles ce ar însemna „viața“ opusă „literaturii“. Ar fi un act „apriori“ de demisie, o insultă a misiunii noastre particulare de oameni, o scuză cu care te mulțumești spre a te sustrage conștiinței și oricărei idei de cercetare. Ar fi o falsă aparență de necesitate proiectată împotriva unui paragraf de rușinoasă retorică umană, care făcea din literatură un divertisment, cît timp ea

trebuia să fie (aşa cum totuşi a fost), în sensul ei cel mai înalt, un document al naturii noastre.

Chiar şi în cazul de mai sus, cei doi termeni rămăneau identici, cu toate că erau sacrificaţi unei măsuri de umilire ruşinoasă, printr-o înşelare a necesităţilor noastre de conştiinţă.

Literatul era mai puţin decît un om şi, să luăm bine seama, decît un om ca motiv inconştient şi abandonat într-o suită de acţiuni, la marginile unui destin. Dar destinul era el însuşi o reprezentare şi literatura n-ar fi trebuit să se adapteze la altceva. Noi ne referim acum la eroarea ei majoră. Se ştie, într-adevăr, în ce măsură ea n-a fost decît o repetare de formule umane, de avataruri obscure, de poziţii de negăsit.

Ea a reprezentat — şi în cea mai mare măsură este încă — o epuizare de simboluri închise şi de nedepăşit. Omul se vedea înjosit pînă la a deveni instrumentul unui joc, o cifră de pus într-o operaţie zadarnică şi inexistentă.

(Pînă şi astăzi, cîte din cele mai bune texte ale noastre nu cedează unor astfel de convenţii, nemăipăstrînd nimic din ceea ce este evident şi necunoscut?)

Erau simboluri constrînse în cadrul unei reprezentări şi, în sfîrşit, o viaţă înţeleasă ca roman, ca gen stabilit de construcţie literară. Sclavia nu stătea în genuri, ci în spirite. Adevărul era sacrificat de mai înainte. În momentul textului, el era doar dispărut şi fără memorie. Textele rămăneau, dimpotrivă, miracole particulare, constituiau reuşite minunate. Aveam de a face, deci, cu o literatură diminuată, făcută de spirite pregătite pentru demisia lor, într-o absenţă completă de memorie umană. În acest mod lua naştere, într-adevăr, o simplă ocupaţie a spiritului nostru şi o limitare a inteligenţei. (Gîndiţi-vă cum pot fi explicate des-

tinele, miracolele pierdute pentru totdeauna, ale unui France, ale unui Maupassant, în acel timp al literaturii reduse la meșteșug.)

Trebuie să fi existat totdeauna pentru un romancier un prim roman imposibil, o clipă de teroare la prima încercare de imagine umană. Restul operei sale, importanța sa vor depinde de modul în care va fi știut să umple această lacună, de povestea continuă și construită zi cu zi a omului. Literatul nu va avea pentru noi o altă menire. Întocmai ca acest romancier, el nu va renunța la un stadiu infinit asupra lui însuși, nu va ceda nici unui calcul, ci va readuce la propria-i conștiință orice mișcare provocată în spirit, va crede într-o colaborare care merge dincolo de propriile-i cuvinte, nu va limita sondările și nu va înceta să cerceteze, în toate textele posibile, imaginea acelui test căruia i-a dedicat viața și demnitatea.

Literatura este o condiție, nu o profesie. Nu mai credem în literați patroni, geloși de cărțile lor, nici nu mai acordăm credit calculelor bibliografice. La ce folosesc aceste virtuți legate de epocă, aceste resurse de succes ?

Nu există o meserie a spiritului. După cum nu există compromis și nici echilibru posibil, în text, între literatură (în vechea semnificație de spirit) și viață (ca materie).

De altfel, pentru un literat nu există decît o singură realitate : aspirația propriului său text către adevăr. Restul a fost materie nobilă, acum părăsită. Cuvîntul are o viață care se consumă pe hîrtie. El e valoros prin conturul său ideal, prin acest ecou pe care-l poate avea în conștiința noastră. Și, să nu uităm că e vorba de un ecou, de o paranteză fără puncte fixe. Moralitățile sînt false imagini ale adevărului, au preț numai în cazul unei coincidențe, în satisfacerea unei nevoi temporare

a noastre. E vorba de figuri ale unei resurse infinite a spiritului, de înclinații către sensul unui viitor definit care se percepe. Un text are astfel o necesitate absolută, ce se cercetează la fiecare pas. În sine el este inepuizabil, dar poate rămâne doar util față de vinătoarea pentru care trăim. Și trebuie să-l referim la Timp, la această condiție a adevărului. Firește, el depășește exigențele noastre, bazate pe obișnuință și pe o periculoasă educație.

Nici nu trebuie să ne gândim că această literatură are o țintă și un scop. Ea nu cedează prerogativele ei rugăciunii și nu se epuizează într-o nouă și diferită nevoie de perfecționare. Adevărul despre care vorbim este definit și modificările noastre nu-l pot atinge. El rămâne semnul perceptibil al demnității, contactul — și în acel moment satisfacerea — sufletului nostru cu altă noțiune.

Nu îngăduie confuzii, fiind o continuă creare a unei dorințe majore, a unei exigențe pentru viitor, care va fi imediat reluată, și, în sfârșit, o prezență a noastră înșine și o prezență totală.

În acest mod o literatură n-ar putea refuza nimic din senzațiile și sentimentele noastre. Până acum diversele școli literare s-au folosit de anumite senzații, de anumite sentimente, urmărite, de cele mai multe ori, într-un mod particular, ceea ce constituie tocmai noutatea și mecanismul de reducere a adevărului. O literatură conștientă, dimpotrivă, anulează limitele primejdioase, nu confundă un rezultat particular cu o identitate dincolo de dovezi și categorii. Admiră frumosul, dar nu-l lasă să dispară în pagină și, de altfel, frumosul este pentru ea ceva care nu se distinge perfect, care intră în noi ca o sugestie, un sens al adevărului care trece în epuizarea mișcării vitale.

Frumosul este într-adevăr acel *schauern* goethean, căruia trebuie să-i adăugăm însă un ajutor deplin al sufletului nostru. Critica, ocupându-se de această literatură, nu lucrează dinafară, pe date precise și indicate în pagină, ci surprinde sentimentele, senzațiile în punctul lor probabil de plecare, li se încredințează cu intensitatea necesară a unei noi creații, care rămâne totuși autorizată și autonomă. Se bazează pe o lectură de identitate, nicidecum prevenită, ci, dimpotrivă, întoarsă spre o scandare interioară, care crede într-o continuă fecundare a cuvintelor, în muzica originilor lor, mai mult decât în reducia tematică prin care sînt sistematizate.

O literatură nu trebuie să cuprindă un mod de iubire, o condiție comună de relații umane. Trebuie să fie un act întreg de conștiință, în care, la timp și în ordine, cad acțiuni și reacții, un act și o judecată, mijloacele naturale ale unui dialog. Valoarea unui text depinde tocmai de gradul său de viață, de modul în care a fost respectată ade-vărata realitate a mișcărilor noastre.



Literatura izvorăște din regiunile centrale ale omului, are prea multă memorie spre a se dizolva într-o pasiune cărea i se supun numai înclinările noastre, epocile noastre, sărmana noastră polemică de viețuitoare. Ea devine o consecință naturală de speculație, este un discurs nesfîrșit și continuu pe care-l deschidem cu noi înșine.

Și ea ne dă, în fond, un oarecare drept și, mai ales, pe acela care derivă din echilibrul privirii noastre : a suspecta orice realitate, a separa cuvîntul de forma cuvîntului, munca de explorare. O realitate nu suportă o măsură interioară n-are valoare, este o construcție zadarnică de zile, ridi-

colă mistificare a unui zeu fals. Literatura adevărată neagă calculul, operație interesantă, făcută să mulțumească gustul și nevoile vanității noastre. Nu are o dragoste specială pentru texte, deoarece simte o totală exigență față de ea însăși. Nu cunoaște o măsură moderată de adevăr, ci vrea numai posibilitatea acestei asistențe. Este un termen vital de referire, cel de la care pornește mișcarea sa, eterna sa prezență.

Ea este însăși viața, adică partea cea mai bună și adevărată a vieții. Și se știe la ce anume facem aluzie: nu la acest monstru care ne sufocă din ce în ce mai mult, cu fiecare zi, la acest uriaș bîlci de vanități în care, în diferite grade, cădem toți, cu slăbiciunile, cu greșelile, cu păcatele și mai ales cu înspăimîntătoarea noastră disponibilitate la omisiuni; nu la acest van simbol de viață, care ne folosește drept scuză și apărare; ci la acea promisiune solemnă, la acel unic semn al nostru de salvare, la acel termen pe care-l apără „calea” și „adevărul”. Nu la supunerea față de natură, ci la așteptarea unei informări, care-i rămîne singura rațiune.

În acest sens literatura tinde către identitate, colaborează la crearea unei realități, care este contrariul realității comune, la încarnarea unui simbol, la această existență pierdută în timp și fără posibilitate de istorie, lipsită de orice structură. Pentru a continua, pentru a suporta încă o reprezentare deformată și înjosită a realității, în care nu pot trăi valorile necesare, ne este indispensabilă tocmai această puțință de reluare și de referire spirituală. Mă gîndesc la o colaborare generală, pentru care însă ar trebui să ne întoarcem la o rațiune a noastră anterioară, la un examen bazat nu pe simple pasiuni, ci pe conștiința acestor pasiuni, pe colaborarea aceea specială pe care scriitorul nu trebuie s-o întrerupă niciodată, dintre el însuși și pro-

priul său text. Trebuie să existe între amîndoi termenii o relație absolută de adevăr și amîndoi trebuie să fie pe rînd iluminări : scriitorul să ceară textului său adevărul care-l împinge dinlăuntru, indemnîndu-l să scrie. Amîndoi trebuie să fie pînă la capăt sclavii acestei cunoașteri pentru care s-a hotărît viața, chiar dincolo de propriile posibilități, dincolo de deprinderi și obiceiuri. Aici nu se pune problema obscurității sau a clarității, întrucît claritatea nu este decît o obscuritate travestită, care nu ne oferă sensul cercetării, posibilitatea de viață. Orice frază trebuie să aducă cu ea o cerință de adevăr, să se ofere exigențelor noastre de dialog. Dacă ea este voit ermetică, rămîne un adevăr înjumătățit, lipsit de viață, inutilizabil.

Este vorba de o literatură apărută de frămîntare, care evită deci adevărurile particulare sau le acceptă în postularea imediată a unei cunoașteri majore și absolute, cedează nevoii noastre de a ști și, din acest punct de vedere, este un mod de perfecționare. Numai că pentru ea nu există înălțimi și grade ; o coincidență n-ar putea fi confundată cu o mișcare care continuă suprapunîndu-se timpului.

Unui literat hotărît la această vinătoare viață nu-i mai vorbește decît prin lucruri autorizate și originare, nici o altă ocupație nu-i mai este posibilă, nici o altă considerare de relație omenească. Are în sine o exigență care e o măsură de ordin spiritual și are alte accepții ale durerii și bucuriei. Dar este un literat care surprinde omul în momentul lui de maximă prezență, într-un cadru de conștiință absolut. Este, atunci, un spirit care aspiră să sufere înțelesul adevărului și în această dispoziție nu are cum ceda unor programe, vreunui mod de propagandă.

Pe calea propriei sale umanități descoperite, acest literat va exista, de orice credință ar fi, întrucât condițiile îi sînt stabilite de la origine. El va fi o înclinație de aceeași natură, fără a mai fi posibilă o sugestie în viitor. Pe lîngă aceasta, nu există mișcări definite și sacrificate unei acțiuni, ci numai mișcări (chiar credința este un adevăr care se reface, care se repetă în creația sa). Firește, în acest mod nu se ajunge decît la monotonie, la acea monotonie absolută și supraumană la care participă mișcările lipsite de orice pasiune, de entuziasme variate și decepții aparente. Chiar dacă această literatură care se supune perfect primei semnificații a termenului este o literatură de entuziasm, ce nu trăiește în afara sufletului și este deci bazată mai ales pe „text“, pe eternitatea unei rezolvări împărțite între cuvînt și neexprimare, între vorbire și tăcere, într-un dialog de termeni opuși. Textele de care dispunem anulează orice idee de istorie ca repetiție de opinii, dar aderă la metamorfozele necesităților noastre, la acea formare continuă de adevăr în spiritul nostru. Demnitatea lor este hotărîtă de posibilitatea de reluare, de acest sens pe care îl păstrează în afară de desenele și de construcțiile paginii, de partea de adevăr ireductibil a atîtor cuvinte, a atîtor senzații, a unui joc natural și intim convins de sentimente, pe care îl poartă cu sine atîtea ocazii.

Cel care mai păstrează încă o posibilitate de exploatare a termenului de literatură, dorința noastră i-ar putea părea drept o tentativă de deprecieri a vieții, drept o consacrare a unei decadente. Și totuși, niciodată nu s-a urmărit cu atîta forță o astfel de demnitate a vieții, o poziție atît de înaltă de climat omenesc. Noi nu aspirăm decît la viața spirituală. De aceea refuzăm o literatură care ar fi nedemnă de om, care de la început ar fi în-

vinsă de propriile-i limite, de importanța sa bine circumscrisă. Pînă acum, în spatele celui ce scrie s-a presupus totdeauna o persoană majoră, o rezervă de absolut care trebuia să rămînă intangibilă și care sfîrșea prin a deveni de nerecunoscut. Scriitorul era pe pagina sa un om înjumătățit, gata să se dăruiască parțial. Partea cea mai bună din el o rezerva pentru o acțiune diferită care, în orice caz, nu suporta documentul literar. E clar la ce fel de literatură i se îndrepta gîndul. Un preconcept era redus, de exemplu, la o ireală istorie literară. Posibilitatea de „test“ pentru texte s-a petrecut totdeauna printr-o infracțiune la această regulă, printr-o decizie superioară de a urma propriile avînturi.

În ceea ce mă privește, nu-mi pot închipui un scriitor care să nu fie mai presus de toate un om sau care să fie obișnuit să se tîrguiască cu sine, să facă reduceri părții lui misterioase și de nerecunoscut. Nu pot admite pe realizatorii unor calități, unor sentimente transferate în vanitatea unui exemplu. Mă mai gîndesc că cel care simte misiunea de a scrie trebuie să se compromită pînă la capăt, să accepte toate responsabilitățile sale. În sfîrșit, refuz un scriitor care trăiește în păcatul spiritului. Cine mai admite încă o problemă de literatură și una de viață, separate, este un trișor, opera sa este blestemul ridicol al unui zeu minor. Se poate trăi fără contabili, în afara unei speculații minime și a unei iritații de reprezentare.

Acel *combat* al lui Rimbaud devine inutil din momentul în care încetează și este depășit de cîrînte care puteau fi satisfăcute în epuizarea vitală a textului. Ca să-l explici, nu este nevoie de o viață spirituală majoră, ci numai de o literatură concepută ca pauză literară de viață. Într-un anumit sens, literatura trebuie să cadă în noi ca un

destin de neînlăturat, la ale cărui cerințe trebuie să ne supunem. O operă zilnică de urmărit în ne liniște și bucurie — în afara sărmanelor noastre reacții de viețuitoare — a acestei dispoziții predominante a zilelor. Vinătoarea noastră după adevăr trebuie să mențină o stare de calm, să se desfășoare într-o suspensie a reacțiilor fizice, într-un golf de așteptare metafizică. Ea aproape că nu cunoaște cuvinte, dacă cuvintele sale sînt lipsite de transparență, de imaterialitatea lor rațiune de comunicabilitate. E vorba de senzații, dar care stăpînesc o forță pe care n-o au sentimentele la care ținem mai mult. Este un adevăr lipsit de motive, trăiește pur, în voia celor mai nimerite apropieri ale noastre, este un dig vital susceptibil la sensurile navigației noastre.

Viața acestui literat nu va cuprinde evenimente în sensul pe care-l dăm în mod obișnuit acestui cuvînt. Ea va fi prea mult o surpriză prin ea însăși, ca să mai cedeze soartei unor alte întîlniri. Constituie un fapt absolut, o acțiune. De aceea nu s-ar putea opri la o retorică a faptelor noastre obișnuite, la acel apriori de o istorică necesitate, care există în legenda condiției noastre fizice satisfăcute. Se va rezema pe o poziție fără intervenții.

Dar mai ales de un lucru trebuie să fim convinși : anume că în „textul“ la care ne referim, nu se mai poate vorbi de literatură și de viață, după cum într-un domeniu spiritual lipsesc ideile de tată și de mamă față de fiu, adică față de o altă ființă. Textul este o soluție a adevărului absolut și din această cauză nu-l cunoaștem și ne rămîne „interzis“. Există însă cărți care au cel mult o existență similară, o eternă precipitare în interiorul cuvintelor, un raport statornic de soluție spirituală.

*Toute chose en moi devient
Éternelle en la notion que j'en ai ; c'est
moi qui la conserve et qui la sacrifie.*

Claudél a scris aceste cuvinte în favoarea noastră. Literatura, maximă condiție a spiritului nostru, nu ne folosește să cunoaștem, dar este ea însăși o cunoaștere. După cum s-a mai spus adesea, este adevărul însuși. Într-o magică și naturală coincidență aderă la o imagine eternă a vieții.

Literatura suferă insistențele unei sugestii poetice. Ca și poezia, ea este o permanentă poziție a vieții. Viitorul ei, mai bine zis timpul ei, începe de fiecare dată în mod misterios. Experiența sa se consumă în neliniște, în așteptarea unui adevăr. Poezia este ontologie. Două spirite indispensabile ne-au amintit nu demult acest lucru. Știți, de altminteri, că Boccaccio spunea că poezia este teologie. În acest moment nimeni n-ar mai putea să nege necesitatea filozofiei. Și nu mă refer la utilitatea unui sistem, la istoria filozofiei, la această altă literatură : urmăresc mereu o imagine deplină a omului.

Dirrecția este : în noi înșine. Cunoașterea, drept comunicare a unui adevăr, este o aderență metafizică, dar nimic nu rămîne cîștigat, stabilit fix. Aici problema ia forma unei atenții, are valoare pentru semnul ei de întrebare, de solicitare. Iar textele între ele și în momentele în care sînt considerate nu au relații fizice. Fiecare în sensul lui propriu respectă studiul esenței noastre.

În această literatură genurile se vor distinge prin modurile de relații, dar nimeni nu va voi să nege că Dostoievski îi răspunde lui Mallarmé, Claudél lui Goethe și Baudelaire lui Petrarca. Nu ne folosește acum la nimic să analizăm gradele

diferite ale textelor și utilizarea lor diferit autorizată de Timp.

În fond, noutatea acestei exigențe constă într-o rigurozitate aplicată întregii noastre persoane, faptului că nu putem să nu ne dăruim în mod continuu și conștient. Și nu vorbesc de un nou egoism sau de o satisfacție față de istoria noastră particulară de oameni. Există probleme care trebuie să fie rezolvate anticipat unei noțiuni noi cît de perfecte de artă. Astfel, cînd vorbim de documente, nu înțelegem să ne referim la o aparență a cunoașterii, la vanitatea datelor, ci numai la posibilitățile de coincidență, la forța propriului nostru raport metafizic. Sintem pentru o algebră bazată pe imposibilitatea epuizării necunoscutei sau pentru o algebră care pune o a doua necunoscută, imediat după ce identitatea a fost realizată și satisfăcută. Ne interesează acest mister care ne primește în dubla sa măsură de clarificare și de obscuritate, în acest sentiment metafizic al Timpului.

Printr-o interpretare greșită — și de altminteri acest lucru ni s-a mai spus — s-ar putea să fim acuzați de un nou romantism. Mărturisim că nu am ști cum să recuperăm această apropiere și, pe de altă parte, ni se pare că este datoria noastră să recomandăm o nouă examinare a ceea ce s-a făcut în timpul romanticilor. Va fi încă o ocazie de descoperire și de contestare a unei decadente menținute, din mici interese, pînă astăzi.

•

Nu intenționăm să spunem altceva atunci cînd vorbim despre literatură ca viață, nu cerem decît o muncă necurmată și cît mai aproape de absolut, o muncă a noastră în noi înșine, o conștiință interpretată zilnic în jocul aspirațiilor noastre, al sen-

timentelor și al senzațiilor noastre. Identitatea pe care o proclamăm este nevoia unei integrități a omului, care trebuie să fie apărută fără alte considerente și fără nici o concesie. Trebuie să stabilim punctul nostru de plecare de pe o poziție mai solidă, mai presus de cadențele noastre sentimentale. În reacția omului față de misterul său există de obicei un refuz, gestul repetat al lui Adam. Iar o acceptare inconștientă și făcută din scepticism, chiar dacă este mascată de umilință, valorează cît un blestem și o violență asupra obiectului. Dacă există o lucrare demnă de om, dacă există o răscumpărare, este tocmai această condiție de atenție, de contemplare, de privire plină de iubire și conștientă față de sine însuși. Semnul vieții va fi posibilitatea unei eterne discriminări, sprijinite pe o aspirație de adîncire.

Să nu credem că această literatură refuză viața. Ea o acceptă într-un grad de mai mare puritate. Nu păcătuiește prin orgoliu, deoarece dacă reneagă limitele, acestea sînt propriile-i limite, specularea unei false unități. Ea știe că nu posedă texte, așa cum un adevărat scriitor rămîne în afara propriilor cărți. E vorba de pagini epuizate ale unei alte vieți. Și acolo unde încetează scriitorul, se naște criticul, într-un schimb perfect de viață. Mai mult decît aprobarea, caută răspunsul. Nu sînt mișcări care se liniștesc printr-o vană reprezentare de forme. Sînt o serie de postulări și pe ele posibilitatea comentariilor, o altă noutate. Acceptă tot din noi, tot ceea ce este autorizat într-o vastitate de soluții: nici pentru ea nu există o preocupare de a potrivi claritatea la ideea de repetiție. Nu lasă să intervină rațiunile nici unei economii (și datorită acestui lucru scapă de clasificări puerile,

ca : literatură franceză, literatură engleză sau literatură italiană). Nu este o literatură care să trăiască pentru o istorie literară și să ceară a ținti, în ultima analiză, la o clasificare. Redactează istoria naturală a spiritelor despre care vorbea Sainte-Beuve, transformă istoria în rațiune de a fi, exemplul în regulă în sine, sacrifică chiar și numele.

Și ca încheiere ar fi bine să mai adăugăm că ea pretinde o rigoare și o prezență extraordinară, o fidelitate care pentru noi are măsura morții. Autoritatea există în relație directă cu această puritate a experienței. Ea desparte meșteșugul de misiune, iar meșteșugul are toate regulile pe care le cunoaștem. În ea este o adevărată dragoste de viață care nu ne lasă niciodată să uităm de noi înșine și nu permite vacanța sau divertismentul. Vorbesc despre acel „divertissement” asupra căruia insista Pascal : *qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement.*

Nu vrem decît să lămurim acest ultim adverb. El este arbitrul vinei și al osîndei noastre. Dacă am acuzat ceva, am acuzat absența voluntară, calculul demisiilor și decadenței noastre spirituale.

Mais le divertissement nous amuse et nous fait arriver insensiblement à la mort.

Spectacolului pe care-l părăsim (și în „nu” se află toată povara de responsabilități, de dureri, de tristeți pe care le reprezintă așteptarea zilelor noastre) i se opune o disciplină de viață, o condiție fără vacanțe de urmărire absolută.

În fața unei identități epuizate prin satisfacere, simțim o cerință și o neliniște : ne descoperim în conștiința noastră de oameni și, mai mult, într-o

rațiune de spiritualitate, într-o analiză infinită a unor sugestii metafizice.

Faptul înseamnă să te menții într-o viață dedicată Adevărului, în această parte intactă de etern care hrănește viitorul nostru. Și pentru a repeta o vorbă a lui Gide putem spune că „pentru noi are valoare numai ceea ce poate deveni în viața intelectuală consubstanțial conștiinței“.

NOTA : N-aș vrea ca aceste cuvinte să fie considerate drept un *manifest*. Nimic n-ar fi mai contrar spiritului nostru și nevoii noastre de exprimare, adică mișcărilor vitale ale conștiinței.

1938

CUPRINS

Corlo Bo	5
--------------------	---

I

RESPONSABILITATEA SCRITORULUI	13
O CULTURĂ FĂRĂ NUME	33
LITERATURA DE MÎINE	53
ȘCOALĂ PENTRU ROMANCIERI	78
BĂTĂLIA ROMANULUI ITALIAN	103
LITERATURA ȘI SOCIETATE	126
PE CÎND EXISTA POEZIA	150
IUBIREA, UN PERSONAJ CARE NU MAI EXISTĂ	158
FLORENȚA	164

II

LITERATURA CA VIAȚĂ	191
-------------------------------	-----

Lector:

IRINA RUNCAN

Tehnoredactor:

VICTOR MAȘEK

Coli de tipar: 13

În colecția

„ESEURI”

Au apărut:

Matei Călinescu

CONCEPTUL MODERN DE POEZIE

(DE LA ROMANTISM LA SIMBOLISM)

Lessing

LAGOON SAU DESPRE LIMITELE

PICTURII ȘI ALE POEZIEI

Lichtenberg

AFORISME

Cesare Pavese

DIALOGURI CU LEUCÒ ȘI ALTE ESEURI

Edgar Allan Poe

PRINCIPIUL POETIC

Sub tipar:

Johann Gottfried Herder

SCRIERI ESTETICE

Jovan Hristić

FORMELE LITERATURII MODERNE

Charles Lamb

ESEURILE LUI ELIA

Gaetan Picon

SCRIITORUL ȘI UMBRA LUI

Oskar Wilde

INTENȚIUNI

Editura UNIVERS

Lei 5